Sonderdruck
aus
DON QUIJOTE
Seiten 81–114

CERVANTES' ERZÄHLTECHNIK

von
GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

1968
WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

G. Díaz-Plaja, La técnica narrativa de Cervantes, in: Revista de Filología Española, 32, 1948, S. 237—268; übersetzt von Gottlieb Blumenstock.

CERVANTES' ERZÄHLTECHNIK

Einige Bemerkungen

Von Guillermo Díaz-Plaja

Der Untertitel der vorliegenden Arbeit zeigt ganz deutlich, daß ich mich nicht ohne innere Überwindung an dieses Thema habe heranwagen können, trotz des unleugbaren Interesses, das es bietet. Denn es ist so umfangreich, daß ich es kaum umreißen kann, und so schwierig, daß ich jetzt schon versichere, am Ende mit meinen Folgerungen Schiffbruch zu erleiden.

Und mehr noch als schwierig, ist es unerforscht. Die fortwährende Erneuerung des Geistes verlangt, daß in jedem Augenblick neue Quellen der Einsicht ergründet werden. So gibt es denn neben den bedeutsamen Werken, unerschütterlich in ihrer Größe, die Vielfalt der historischen Forschung, die immer wieder neue Gesichtspunkte für den kritischen Verstand entdeckt. Der Klassiker ist seiner Definition nach unausschöpfbar.

Deshalb ist jene Definition von Ortega y Gasset so passend, für den „der Klassiker jener so tapfere Dahingegangene ist, der wie der Cid nach seinem Tode sich zum Kampfe stellt, uns Probleme aufgibt, streitet und sich unserer erwehrt". Wenn nun irgendein Klassiker uns in einem ständigen Zustand des Ringens und der Auseinandersetzung hält, so ist dieser Klassiker Cervantes. Nur so ist es möglich, daß jeder der aufeinanderfolgenden Momente der historischen Forschung in dem ersten Dichter der Hispanität immer wieder neue Werte finden kann.

Die bedeutendste Errungenschaft der modernen Kritik besteht darin, daß sie uns lehrt, jedes Werk in der Funktion seiner Zeit zu verstehen. Wenn dieser Ausgangspunkt von großer Bedeutung war für das Studium des Ideengehaltes der literarischen Werke –

der Fall Cervantes ist hier besonders aufschlußreich –, so ist er von keinem geringeren Wert für die Arbeiten zur Erforschung der Ästhetik und der Stilistik im engeren Sinne.

So sehr uns auch die im übrigen ein wenig paradoxe Vorstellung gefallen mag, daß die Geschichte des Geistes keinen „Fortschritt" kennt in dem Sinne, wie ihn die Physik und die Technik aufweisen, so ist es doch offensichtlich, daß der Mensch mit der Zeit immer wirksamere Ausdrucksmittel gefunden und immer weiter unerforschte Welten und Zonen erschlossen hat. In der Poesie zum Beispiel gilt beides.

Analog dazu verfügen heutzutage die Erzählgattungen über ein Ausdrucksinstrumentarium, das sowohl in physischer als auch in psychischer Hinsicht eine Genauigkeit und eine Tiefe gewährleistet, die frühere Schriftsteller nur durch blitzartige Erleuchtungen oder geniale Intuitionen erreichen konnten.

Dieses Thema ist von De Lollis in seinem bekannten Buch *Cervantes reazionario*[1] aufgeworfen worden, wenn er bemerkt, daß unser Dichter „der Kunst der psychologischen Individuation" ermangelt. Auch wenn dieses Urteil übermäßig vereinfacht und die Antwort von Américo Castro[2] verdient, so muß dieser spanische Kritiker schließlich doch einräumen, daß „Cervantes nicht die Methode des lang hinauszögernden Genusses der reflexiven Selbstanalyse anwandte". Er konnte sie nicht anwenden; das ist richtig. Das Feld der psychischen Beobachtung war noch nicht gesäubert. Aus Gründen, auf die wir hier nicht eingehen können, mußte auf dem Gebiete der Analyse der menschlichen Eigenart erst jene Linie begonnen werden, die von Stendhal zu Proust führt und die eine immer eingehendere und komplexere Beobachtung brachte. Deshalb wollen wir nicht von Cervantes verlangen, der „auch" seiner Epoche angehört, daß er außerdem ein Vorläufer zukünftiger Richtungen und Moden sei. Cervantes ist ein Kind seiner Zeit. Dies sei, um seine wirkliche Größe zu verstehen, die erste Dimension unserer Kritik. Seine Genialität besteht gerade darin, daß er darüber hinaus die Zukunft schon erahnte – doch mehr als eine Ahnung war es nicht.

[1] S. 152–53.

[2] In: *El Pensamiento de Cervantes*, S. 69, Anmerkung 2.

Erzählstile

In vieler Hinsicht jedoch konnte Cervantes seine Epoche nicht übertreffen. Die Darstellungstechnik ist zu seiner Zeit noch der Tradition des unbeholfenen Geschichtenerzählens unterworfen; Beschreibungen in der Absicht, die Umwelt wiederzugeben, gibt es kaum; sie sind nur zur Stütze der Handlung da, die ihrerseits auf der körperlichen Beweglichkeit der Personen aufbaut, deren Absichten und Gedanken in langen Monologen oder nicht enden wollenden Dialogen ersichtlich werden. Darüber kam auch Cervantes nicht hinaus.

Er gebraucht allerdings schon die direkte Rede, das lebendige Wort seiner Gestalten, die indirekte Rede zur Wiedergabe des Inhaltes ihrer Aussagen, und in kleinerem Maßstabe die Rede, die die Deutschen die „erlebte"[3] nennen und wir Spanier den „estilo vivencial".

Schon Pfandl bemerkte, daß Cervantes stilistisch besonders darin eine glückliche Hand zeigt, daß er die direkte Rede so häufig gebraucht. „Cervantes scheint mir als erster die nahe Verwandtschaft der Novelle mit dem Drama gespürt zu haben, scheint mir wiederum deutlich herausgefühlt zu haben, daß ein wesentlicher Unterschied zwischen Roman und Novelle in der Dynamik von Wort und Handlung, in der wuchtigen Lebendigkeit der letzteren, in ihrer Eignung für das Erzähltwerden vielmehr als für das Gelesenwerden bestehe. Die viele direkte Rede – so sagt er weiterhin – ist bei ihm kein äußerlicher Belebungskniff, sondern sie erwächst wahrhaftig und innerlich aus jener dichterischen Gestaltungskraft, die das Erzählen von den Dingen zum Darstellen der Dinge werden läßt, die den bloßen Bericht in Verlebendigung, Vergegenwärtigung, in Miterleben wandelt, die an Stelle der Botschaft gleichsam die Autopsie treten läßt[4]."

Tatsächlich ist Cervantes' Werk voll von direkten Reden der Gestalten. Er stützt sich dabei auf eine sehr lebendige Tradition

[3] Im Urtext auf Deutsch angeführt.

[4] Ludwig Pfandl, *Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Herder-Freiburg i. Br., S. 316. Im Urtext Spanisch zitiert.

der spanischen Literatur. Die direkte Rede finden wir im Cid-Epos, eingeleitet von den üblichen Formen: es sprach der Cid, Ihr werdet hören, was er sagte (*fablo Myo Cid, odredes lo que dixo*), ebenso im Romancero mit den gebräuchlichen Formeln: Ihr werdet wohl hören, was er sagte, da sprach er *(bien oiréis lo que decía, allí habló)* etc. Der Einfluß des Arabischen mit seinem unaufhörlichen *und er sagte (wa qala, y dijo)* begünstigte den Gebrauch der direkten Rede[5].

Es tauchen jedoch schon im Cid-Epos Formen der erlebten Rede auf. Todemann, der dieser Frage nachgegangen ist, findet in dem Liede des Cid:

> Alvar Fañez schickte er voraus,
> daß er die Hand des Königs, seines Herrn, küsse;
> *er solle wissen, daß er heute nacht dort sein werde;*
> als der König das hörte, freute es ihn von Herzen[6].

Und bei Gonzalo de Berceo:

> Sie schickten ihre Briefe an den Erzbischof;
> *er solle doch bei Gott die Hand des Theophil*
> *nicht ändern!*

Im 14., 15. und 16. Jahrhundert überwiegen dagegen einfache Ausdrucksformen und äußerliche Beschreibungen, was zur Folge hat, daß das Denken und Erleben der Hauptgestalten nur selten wiedergegeben wird. Als jedoch das 17. Jahrhundert anbricht, und vor allem seit *Guzmán de Alfarache*, können wir feststellen, daß die Stilform der erlebten Rede gewaltige Fortschritte gemacht hat. Lange Monologe füllen die Seiten der Bücher.

Der Monolog hat eine ganz besondere Bedeutung im Barock. Es ist nicht mehr der mittelalterliche Monolog, der einem einzigen und gemeinsamen Kriterium einstimmigen Ausdruck verleiht. Es ist auch nicht das Aufeinanderprallen der Meinungen in der Form geschickter Dialoge, die die Toleranz der Renaissance in ihrer

[5] Todemann, *Die erlebte Rede im Spanischen*, Romanische Forschungen 1930.

[6] Die indirekte Rede ist häufig im Cid-Epos. Man erinnere sich an die Rede des „Mädchens von neun Jahren", in der sie dem Helden den Auftrag des Königs darlegt.

Achtung vor dem individuellen Ausdruck gebietet. Der Monolog ist jetzt schon ein Selbstgespräch, ein Eindringen in das Labyrinth der Seele, in die man immer weiter hinabsteigt, um in ihre bangste Tiefe zu gelangen. Es ist der dramatische Monolog des Guzmán de Alfarache, es sind die gewundenen Stanzen voller pathetischer Fragen der Reden Sigismunds. Der Mensch taucht in seine tiefste Innerlichkeit ein auf der Suche nach seinen letzten Wahrheiten. Gerade dieser innere Monolog bringt einerseits das Bewußtsein der Einsamkeit, andererseits – als Folge davon – die Hinwendung zu der Natur mit sich, die sich schon in geheimnisvolle Weiten erstreckt. Daher rührt der Sinn des Barockmenschen für die Landschaft und auch die typisch barocke Emotion, die er angesichts des Eilens der Zeit durch den Raum empfindet. „Was für die Renaissance eine gegebene Dimension in einer gegebenen Situation, ist für den Barock eine dramatische raum-zeitliche Beziehung, also etwas Dynamisches, eine lebendige Form[7]."

Was Cervantes anbetrifft, so ist es offensichtlich, daß er die Formen der indirekten und der erlebten Rede durcheinander gebraucht, ja bisweilen noch vermischt mit der direkten Rede. So weist Weigert merkwürdige Verwirrungen nach, wie wir sie zum Beispiel in dem folgenden Satz vor uns haben:

„Ich gebe doch mein Wort, antwortete Don Quijote..., und da dem so war, konnten sie ihn wohl freilassen."

Die Verwirrungen werden noch verwickelter, wenn sich die drei Reden mischen. So zum Beispiel:

„Das Kind war so hübsch, daß der Großvater, als er es sah, alle Schmach vergessend sagte, die Mutter, die dich zur Welt brachte, möge tausendfältig gesegnet sein."

Einheit, Entsprechungen und Abweichungen

Für Joaquín Casalduero stellen die *Exemplarischen Novellen* eine Einheit dar. Er stützt sich dabei auf einen Satz des Prologs: „Müßte ich nicht befürchten, daß es mich zu weit führt, würde ich

[7] Casalduero, *Persiles*, S. 155.

dir vielleicht noch zeigen, welch schmackhafte und ehrbare Frucht *du aus allen wie aus jeder einzelnen* gewinnen kannst" („y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, *así de todas juntas, como de cada una por sí*").

„Jede einzelne der elf Novellen", sagt Casalduero, „erzählt uns eine Liebesgeschichte. Die Liebe nimmt in jeder eine verschiedene Ebene ein und gestattet so jedesmal eine neue Perspektive mit der dazugehörenden Wertordnung."

„Die Liebe bringt die Novelle in Gang, und sie ist dann nichts anderes als das beständige Verlangen einer Seele, der Vereinigung würdig zu werden. Dies gilt von dem *Zigeunermädchen*, dem *Edelmütigen Liebhaber*, der *Englischen Spanierin*, der *Macht des Blutes* und der *Vornehmen Küchenmagd*. In dem *Zigeunermädchen* bestimmt der Wille einer Frau die Bedingungen der Heirat, die den Anstoß zu der wichtigsten Bewegung in der Novelle geben. In dem *Edelmütigen Liebhaber* wird der Held von der Geliebten verschmäht, in der *Englischen Spanierin* von ihr geliebt, und das Schicksal stellt Hindernis auf Hindernis einer Heirat in den Weg: doch der Wille der Liebenden überwindet alles. In der *Macht des Blutes* vergewaltigt der Mann eine Jungfrau, die er nicht kennt, aber das Schicksal fügt es, daß er sie als Frau wiedererkennt. Die Novelle von der *Vornehmen Küchenmagd* erzählt uns, wie ein junger Mann in eine Unbekannte verliebt ist, weil diese den Ruf besonderer Schönheit und Tugendhaftigkeit genießt, und wie er schließlich ein Dienstmädchen heiratet."

„Von dieser Gruppe von fünf Novellen gehen wir jetzt zu einer andern über, die zwei umfaßt, in denen es bereits nicht mehr um die Liebe, sondern um die Notwendigkeit der Ehe geht. Zwei Frauen, die eine ohne Kind, die andere mit Kind, sind von ihrem Manne getrennt – in dem einen Fall durch die Schuld des Mannes, in dem andern durch Zufälligkeiten des Geschicks –, den sie lieben und den sie suchen müssen. An Stelle des Mannes, der hinter der Frau her ist wie in den fünf vorhergehenden Novellen, ist es jetzt die Frau, die den Mann suchen muß, der freiwillig oder unfreiwillig von ihr getrennt ist. So wie die Hauptgestalt die Frau und nicht der Mann ist, verschiebt sich in den *Beiden Jungfern* und

Fräulein Cornelia das Thema von der Liebe zur Ehe. Genausogut wie man *Die Macht des Blutes* den Liebesnovellen zugeordnet hat, könnte man diese Novelle unter die der Ehe einreihen. In ihr halten sich Liebe – schicksalsmächtiger Drang, der den Mann zur Frau treibt – und Ehe – schicksalsmächtiger Drang, der die Frau zum Manne treibt – in einem delikaten und komplizierten Gleichgewicht."

„In der letzten Gruppe, gebildet von den vier übrigen Novellen *(Rinconete und Cortadillo, Der Lizentiat Vidriera, Der Eifersüchtige Extremadurer, Die Betrügerische Heirat, Das Zwiegespräch der Hunde)*, gehen Liebe und Ehe der Erzählung voraus und sind entweder reine Episoden, die jedoch von großer Bedeutung für den Verlauf der Geschichte bleiben *(Rinconete und Cortadillo)*, oder sie sind der Ausgangspunkt für ein von Liebe und Ehe unabhängiges Erlebnis *(Der Lizentiat Vidriera, Der Eifersüchtige Extremadurer, Die Betrügerische Heirat)*. Bei der letztgenannten Novelle unterstreicht Cervantes so ausdrücklich die Abweichung von dem Hauptthema, daß er sich nicht damit begnügt, sie als Einleitung zu dem *Zwiegespräch der Hunde* zu geben, sondern sie als selbständiges Werk erzählt."

Es ist bekannt, daß Menéndez y Pelayo die *Exemplarischen Novellen* als Fragmente zur Ergänzung des *Don Quijote betrachtete*, die mithelfen sollen, die Vision des spanischen Lebens zu vervollständigen, und Arnold Steiger hat vor kurzem den Einheitscharakter des ganzen Cervantinischen Werkes klar aufgezeigt.

Ganz offensichtlich sind andererseits die Parallelismen, die das Werk unseres Dichters einschließt.

Diese Parallelismen sind manchmal in Einzelheiten zu beobachten; so zum Beispiel wiederholt sich der Umstand, daß zwei Herren beschließen, ihre Fahrt zum Studium in Salamanca abzubrechen, zu Beginn der *Vornehmen Küchenmagd* und des *Fräulein Cornelia;* die Entsprechung zwischen der Handlung der letzteren und dem *Zigeunermädchen* ist mit den Händen zu greifen: in beiden verheimlicht die Heldin ihre hohe Herkunft und in beiden endet die Handlung auf dem Wege der Liebe.

Es ist nicht schwierig, in den Fäden der Erzählungen ähnliche Übereinstimmungen nachzuweisen. So finden wir die Formel

Ereignis zu Beginn + zufällige Begegnung + Rückkehr des Abwesenden + Glück gleichermaßen in der *Macht des Blutes* und der *Englischen Spanierin.*

Warum sollten wir aber angesichts dieser in der Tat offensichtlichen Entsprechungen nicht auch von den Verschiedenheiten sprechen, die wir in den *Exemplarischen Novellen* antreffen? Welche Entfernung zum Beispiel von dem rhetorischen, diskursiven und unerträglich „literarischen" Stil des *Edelmütigen Liebhabers* zu dem leichten, kristallklaren des *Zwiegesprächs der Hunde!* Welcher Unterschied zwischen der romanhaften Atmosphäre der *Englischen Spanierin* und dem Erdgeschmack des *Rinconete und Cortadillo?* Welcher Gegensatz zwischen der Stimmung in der ausgelassenen und grausamen Farse *Der Eifersüchtige Extremadurer* und der ruhigen Heiterkeit des *Lizentiaten Vidriera?*

Zeit und Raum

Da Cervantes noch vor der Schwelle zum Barock steht, hat er viel mehr Teil an dem *linearen* als an dem *malerischen* Stil, um in den Begriffen Wölfflins zu reden. Linearer Stil einerseits, weil die Ebenen nacheinander ausgebreitet werden (wir werden noch sehen, daß dies auf verschiedene Art geschieht), ohne sich jemals übereinander zu schieben; linearer Stil andererseits, weil Cervantes echte „Federzeichnungen" gibt, ohne Hell-Dunkel-Wirkung, auf einem beinahe immer nichtexistenten („weißen") Grund.

Diese Ebenen ergeben sich, wie wir gleich sehen werden, auf zwei grundlegende Weisen:

a) durch eine Dynamik in der Zeit,
b) durch eine Dynamik im Raum.

Die Novellen, die wir in die erste Gruppe einreihen können – zum Beispiel *Die Macht des Blutes* –, zeigen eine Aufeinanderfolge linear angeordneter Momente, die der Erzähler in strenger Chronologie bringt.

Die Novellen der zweiten Gruppe – zum Beispiel *Rinconete und Cortadillo* oder *Das Zwiegespräch der Hunde* – führen uns eine Reihe von „Bildern" vor Augen, die gleichzeitig nebeneinander

bestehen und die nur insofern aufeinanderfolgen, als man ja gar nicht anders erzählen kann.

Innerhalb jener *Exemplarischen Novellen*, die ich in der durch eine Dynamik in der Zeit charakterisierte Gruppe einreihe, können wir zwei Untergruppen aufstellen:

1. Novellen, deren zentrale Handlung „ex abrupto" einsetzt. Der Erzähler führt uns „in medias res" mit einer Begebenheit, die gleichzeitig Beginn und Schlüssel der Handlung ist. So die Entführung der Leocadia zu Beginn der *Macht des Blutes*, oder das plötzliche Erscheinen der Leocadia in dem Gasthaus am Anfang der *Beiden Jungfern*.

2. Novellen, deren Haupthandlung einsetzt nach einer Einleitung, in der die vorausgehenden Geschehnisse aufgezeigt werden. Diese rückblickende Einleitung hat manchmal Erzählcharakter – so in dem *Eifersüchtigen Extremadurer* mit dem Bericht der Geschicke des Carrizales in Spanisch-Amerika, oder in der *Englischen Spanierin* mit der Erzählung des Raubes der Isabel, als sie noch ein Kind ist; manchmal Dialogcharakter – so in dem einleitenden Gespräch zwischen Ricardo und Mahamut in dem *Edelmütigen Liebhaber*, oder dem Dialog zwischen den Studenten, der den *Lizentiat Vidriera* eröffnet. Bisweilen handelt es sich auch nur um eine zufällige Episode, von der dann nicht mehr die Rede ist, so zum Beispiel in der *Vornehmen Küchenmagd*.

(Innerhalb der Gruppe des dynamischen Types, aber außerhalb der *Exemplarischen Novellen*, ist *Persiles* das Beispiel eines Romans, der „ex abrupto" beginnt, nämlich mit den Schreien des Gefangenen in dem Verlies, aus dem er befreit wird. Ein dramatisches Verfahren, das eine bereits in Gang befindliche Handlung erkennen läßt. Im *Quijote* dagegen kommen wir zu der die Handlung tragenden Verrücktheit von der vorausgehenden Vernünftigkeit her; Ausgangspunkt ist also diese Vernünftigkeit, die sich auflöst, um dem neuen Leben des verwandelten Helden den Weg freizugeben.)

Die zweite Gruppe, das heißt die, welche gekennzeichnet ist durch eine Dynamik im Raum, wird gebildet von *Rinconete und Cortadillo* sowie dem *Zwiegespräch der Hunde*. In beiden Novellen wechselt die Handlung nacheinander die Ebenen auf der

Suche nach Aspekten der Wirklichkeit, die auf eine unzeitliche Art existieren. Statt eines ständigen Dahinfließens, bei dem ein *Tempo* sich an das andere reiht, erforscht der Autor ein weites Gebiet der Wirklichkeit, indem er sie fragmentarisch vor unseren Augen vorbeiziehen läßt, soweit er dies für nötig erachtet. Beide Haltungen veranschaulicht am besten der Film mit seinen zwei Darstellungsarten: dem Spielfilm, seinem Wesen nach erzählend, und dem Dokumentarfilm, bei dem die Kamera, ihrem Wesen nach beschreibend, sich vor der statischen Wirklichkeit bewegt.

Diese beiden Darstellungsarten kommen auf, doch zerfallen sie gleichzeitig wieder schnell. Der Schelmenroman vereinigt sie einen Augenblick lang, da die Dynamik des *Lazarillo* sich mit der Beschreibung der Umwelt verträgt, die Gegenstand seiner Satire ist. Aber im 17. Jahrhundert beginnt, wie schon bemerkt worden ist, ein Zerfall, der das reflektierende und philosophische Element hervorhebt und der der Doktrin der Moralisten Nahrung gibt. Andererseits will die Beschreibung rein dokumentarisch Sittenbilder wiedergeben, wie zum Beispiel bei Santos und Zabaleta. Eine echte Polarität von Handlung und Beschreibung finden wir tatsächlich erst im historischen Roman des 19. Jahrhunderts.

Die Beschreibung bei Cervantes erreicht noch keineswegs die Höhe des Romans im 19. Jahrhundert – auch wenn wir gerne möchten. Die Beobachtung der Dinge – Gegenstände oder Landschaften – erfolgt wie nebenbei. Die Landschaft wird nur gesehen im Spiegel des reißenden und fortgesetzten Stromes der Handlung.

Aber vielleicht ist es das Allererstaunlichste, daß die Umwelt vor unseren Augen ersteht, ohne daß sie beschrieben wird. Darauf verweist uns Flaubert mit seiner genialen Bemerkung über Cervantes, der, wie Ortega y Gasset scharfsinnig beobachtet hat, „sich nicht die Beschreibung einer Sache vorzunehmen braucht, damit sie zwischen den Wendungen der Erzählung in ihren reinen Farben, ihrem Klang und ihrer ganzen Körperlichkeit aufleuchtet". Mit Recht – so schließt Ortega – rief Flaubert aus: „*Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites*[8]."

[8] *Correspondances*, II, S. 305. Ortega: *Meditaciones del „Quijote"*, S. 103.

Das Muster des modernen Romans – da wir schon von Flaubert sprechen – gibt uns dieser geniale Autor mit *Madame Bovary*, wobei wir unter vollkommen jenen Roman verstehen, der zugleich dynamisch und statisch, erzählend und beschreibend ist, und der den Strom der Erzählung und den Sinn für die Arabeske des Springbrunnens zu vereinen vermag[9].

Daß es verfrüht ist, all dies bei Cervantes zu suchen, ist offensichtlich. Das Erzählerische löst sich mit größter Mühe von dem Episch-Heroischen. Die Ausdrucksformen geben nur widerwillig ihre Wirksamkeit her. Vergebliche Mühe wäre es, bei Cervantes jenen meisterhaften Gebrauch der Adjektive zu suchen, der Azorín oder Miró befähigt, in verliebter Gemächlichkeit einen Gegenstand oder eine Landschaft sich vor unseren Augen entfalten zu lassen. Die literarische Kunst jener Epoche stellte sich gar nie diese Aufgabe. Das schließt nicht aus, daß bisweilen ein paar flüchtige Pinselstriche einige schattige Bäume, einen fernen Laut oder jenes wunderbare Schweigen im Hause des Ritters mit dem grünen Mantel für unsere Sinne auf das Bild zaubern.

Anfang, Entfaltung, Einteilung und Lösung

Die Frage, wie eine Handlung oder ein Kapitel beginnen, macht Miguel de Cervantes großes Kopfzerbrechen. In *Persiles*, erinnert uns Casalduero, muß man von einer völligen Verlegenheit des Autors in dieser Hinsicht sprechen: „Es scheint, daß das Kentern des Schiffes auch den Verstand des Autors zum Kentern brachte, oder, besser gesagt, seinen Verstand verwirrte, denn diesem zweiten Kapitel gibt er nicht weniger als 4 Anfänge, wie wenn er im Zweifel wäre, worauf er damit hinaus wolle. Schließlich entschied er sich zu sagen . . .[10]"

Bei der Analyse der *Exemplarischen Novellen* haben wir verschiedene Methoden für den Anfang einer Erzählung kennen-

[9] Vgl. meinen Aufsatz *El río y el surtidor*, in: La ventana de papel, Aufsätze über das literarische Phänomen.

[10] Casalduero, *Persiles*, S. 99.

gelernt. Wir wissen schon, daß er den *Don Quijote* räumlich-beschreibend mit einem Bild des Dorfes und seiner geographischen Lage beginnt („An einem Ort in der Mancha", „En un lugar de la Mancha") und so eindringliche Beschreibungen gibt, daß das Haus des Edelmannes, seine Bibliothek, sein Lanzengestell, seine Küche, die ihn umgebenden Menschen und nicht zu vergessen sein Windhund vor unseren Augen erstehen.

Es ist offenbar, daß hinsichtlich dessen, was wir den Gang der Handlung nennen können, *Don Quijote* und vielleicht auch *Persiles* sich von der Kurzerzählung abheben, die eine klar erkennbare Dynamik und einen klar umrissenen Sinn birgt. Im *Don Quijote* vor allem scheint es doch so zu sein, daß der Künstler die Handlung auf einer ins Unendliche ausdehnbaren Kurve dahinirren läßt. Der Leser wird durch diese Ziel- und Richtungslosigkeit auf eine echt barocke Weise in ständiger Unruhe gehalten. Don Quijote, der am liebsten den Weg zur Herberge einschlägt, kommt – das ist wahrhaftig so – nirgendwo hin. Und wenn die Handlung schließlich an ein Ende gelangt, so nur deshalb, weil der Autor die psychologisch den Roman tragende Narrheit verschwinden und den Helden, wieder bei Sinnen, sterben läßt.

Ein weiteres Problem der modernen Kritik ist die Unterteilung eines Werkes.

Es ist bekannt, daß Casalduero die Vierteilung vertritt, die bisweilen variiert werden mag durch eine Drei- oder Fünfteilung.

Ich räume ein, daß er mit dieser These alles in allem das Richtige trifft. So haben wir zum Beispiel den Fall von Góngoras *Einsamkeiten (Soledades):* die erste haben wir vollständig, die zweite ist unvollendet. Welches war nun der Plan der *Einsamkeiten*? Als León y Mansilla die dritte *Einsamkeit* veröffentlicht, schreibt der Zensor José Ruiz, daß die *Einsamkeiten* beabsichtigen, „wie der Autor an vielen Stellen bemerkt, die vier Alter des Menschenlebens darzustellen"; so entspricht dieser dritten „das edle Waidwerk", das heißt also: der Herbst. Man erinnere sich an den Aufbau – in diesem Fall dreiteilig – des *Criticón* mit seinem „Frühling der Kindheit", „Herbst des Mannesalters" und „Winter des Greisenalters", oder an die Einteilung in den

Wäldern des Jahres. Die unbestreitbare Frühlingsstimmung der *Ersten Einsamkeit* („era del año la estación florida", „es war des Jahres Blütezeit") wird unterstrichen durch die Erdlandschaft – Bäume, Hütten, Hunde, Hausgeflügel, Bergbewohner – und auch noch durch die Schmähungen gegen die Schiffahrt. Die *Zweite Einsamkeit* ist meerverbunden – Bach, Gezeiten, Algen, Kähne, Fischer, Fische, Meergetier und Meergottheiten. (Oder sind vielleicht die vier *Einsamkeiten* eine poetische Verherrlichung der vier Elemente, so wie diese uns in Calderons Fronleichnamsspielen entgegentreten?)

Die Vierteilung der *Einsamkeiten* wird von den Interpreten, zum Beispiel von Pellicer[11] und dem Abt von Rute[12] ausdrücklich anerkannt.

Diese eindeutigen Präzedenzfälle bringt Casalduero nicht, der wiederholt von dieser Konstanten des Barock spricht und sie in der ursprünglichen Einteilung des *Don Quijote* in vier Kapitel (Kapitel I bis VII, IX bis XIV, XV bis XXVII, XXXVIII bis LII), in der viergruppigen Unterteilung nicht nur der Episoden wie der von Marcela, von Cardenio und von dem Gefangenen, sondern auch in der Gruppierung jener Abschnitte, die der plastischen Beschreibung dienen, bestätigt findet[13].

[11] „Hier beendete D. Luis de Góngora seine erste *Einsamkeit,* in der er die Jugend schildert, denn sein hauptsächliches Anliegen war, in vier Einsamkeiten die vier Menschenalter darzustellen. In der ersten die Jugendzeit mit Liebeleien, Wiesen, Spielen, Hochzeiten und Freuden. In der zweiten das Jünglingsalter mit Fischzügen, Falkenjagden, Seefahrten. In der dritten das Mannesalter mit Jagdritten, Treibjagden, Klugheit und Ökonomie. In der vierten das Alter, und damit Politik und Regierung. Doch schuf er bloß die beiden ersten." Pellicer, *Lecciones solemnes,* S. 523 Ausgabe von 1632.

[12] „Denn diese *Einsamkeiten* bestehen aus mehr als einem Teil, sie sind nämlich in vier aufgeteilt: wenn in dieser ersten, die heute allein erscheint, der Junge noch nicht getauft ist, so möchten Euer Gnaden sich in Geduld fassen: in der zweiten oder dritten wird man ihn taufen und er wird seinen Namen wissen ..." Francisco de Córdoba, Abt von Rute: *Examen del Antídoto,* (Ausgabe Artigas *Góngora,* S. 406).

[13] *Composición del „Quijote"*, Rev. Fil. Hispánica, 1940. *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares.*

Eine weitere scharfsinnige Bemerkung Pfandls bezieht sich auf die Lösung des Knotens in Cervantes' Novellen: „Eine tragisch endende Novelle hielt Cervantes für verfehlt. Einerseits galt ihm das *deleitar*, die befriedigende Unterhaltsamkeit, für ein wesentliches Merkmal aller Erzählkunst, andererseits war er, der Mann mit den *ojos alegres*, trotz aller bitteren Lebenserfahrungen viel zu sehr dem Optimismus, dem lächelnden Frohsinn, der heiteren, ausgeglichenen Ruhe zugeneigt und jener gütigen Milde, die bei den alten Römern *comitas* hieß, als daß er am Düsteren, Grausamen, Quälenden, am Schmerzlichen und in Disharmonien Verklingenden hätte Gefallen finden können. Er ist kein zweites Mal zur pervers übersteigerten Gefühlstragik des *Curioso impertinente* zurückgekehrt und hat sogar im Persiles-Roman die auf schmerzliche Entsagung und irdischen Verzicht zusteuernde Handlung im letzten Augenblick in den behaglichen Port gutbürgerlichen Eheglücks eingelenkt. So mußten denn auch die *Novelas exemplares* samt und sonders zum Teil in fröhlichem Hochzeitslärm, zum Teil in tröstlicher Versöhnung enden, und wo das der Gegenstand nicht zuließ, da durfte zum mindesten kein bitterer Harm, kein gefühlsmäßiges Unbehagen im Herzen des Lesers zurückbleiben; mit restloser Befriedigung sollte er jede einzelne der zwölf Geschichten aus der Hand legen. Gerade hierin werden sich zwischen Cervantes und seinen Nachfolgern scharfe Gegensätze herausstellen[14]."

Ein weiterer interessanter Aspekt ist die Art und Weise, wie es zu diesen Lösungen kommt, und die Vorherrschaft zum Beispiel des Zufalls, der weitgehend eintritt, um den Knoten der Erzählung zu entwirren, so in der *Macht des Blutes*, in der *Englischen Spanierin* oder in den *Beiden Jungfern*.

Betrachten wir die Erzähltechnik der *Beiden Jungfern*.

Wir haben ein charakteristisches Beispiel eines Handlungsbeginnes „ex abrupto" vor uns. Die Handlung ist in ihrem Kern schon in den ersten Abschnitten zu erkennen, und es wird ihr ein

[14] Ludwig Pfandl, *Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Herder-Freiburg i. Br., S. 317. Im Urtext Spanisch zitiert.

geheimnisvolles Element beigegeben, das notwendigerweise die Neugierde des Lesers reizen muß: die Person, die halb ohnmächtig in dem Gasthaus von Castilblanco ankommt, ist eine Frau in Männerkleidern.

Schon Lope de Vega in seiner *Neuen Kunst, Komödien zu schreiben* spricht von der Gunst des Publikums, mit der es diesen Kunstgriff aufnimmt:

„... denn es pflegt
die Verkleidung der Frauen als Männer sehr zu gefallen."

Das zweite Erzählelement der *Beiden Jungfern* ist die Rolle des Zufalls. Wie in der *Englischen Spanierin*, wie in der *Macht des Blutes* reihen sich die Geschehnisse dank überraschender Umstände aneinander. Teodosia findet ihren Bruder in einem Gasthaus. Beide finden Leocadia in einem Wald bei Igualada, als sie unterwegs nach Barcelona sind. Das ist das zweite irreelle Element der Geschichte.

Die Gestalten verbergen und enthüllen sich auf eine geradezu unwahrscheinliche Weise. Teodosia, als Mann verkleidet, spricht lange in dem halbdunklen Zimmer mit ihrem Bruder, ohne daß dieser sie erkennt, etc.

Der dritte Faktor der Irrealität rührt von der Uneinigkeit der beiden Mädchen gegenüber dem Manne her, der Teodosia verführt und Leocadia seine Liebe geschworen hat. Marco Antonio wird Teodosia heiraten, weil er ihr mehr schuldet; Rafael, Teodosias Bruder, wird Leocadia heimführen und so die Harmonie des Ganzen wiederherstellen.

In den *Beiden Jungfern* weist uns Casalduero hin auf eine Einfachheit in der Struktur und ein überaus fein ausgewogenes Gleichgewicht, die zeigen, über welche Meisterschaft Cervantes zur Zeit ihrer Schaffung verfügt haben muß, und dieser Kritiker kann nicht umhin, dabei an den *Don Quijote* von 1615 zu denken.

Er stellt sodann einen scharfsinnigen Vergleich zwischen den so „literarischen" Reden des *Edelmütigen Liebhabers* mit denen der *Beiden Jungfern* an. In den letzteren spiegeln sich die Gefühle mit all ihren Schwankungen und Nuancen. Wenn man jemals von „Intimität" bei Cervantes' Gestalten sprechen kann, dann vielleicht in den Monologen und den Dialogen der *Beiden Jungfern*, wenn

wir diesem Bereich am nächsten sind, der sonst der Literatur jener Zeit verwehrt war. Und wenn auch diese Intimität nicht immer zu spüren ist, so erstaunt uns doch auf jeden Fall die Spontaneität des Ausdrucks, der Fluß des Gedankengangs, das Aufeinanderprallen der Emotionen, das Aufwallen des Argwohns und der Stachel des Zweifels.

Und diese Wortgewandtheit und Ausdruckswirksamkeit (auch im Dienste einiger fragmentarischer Beschreibungen) sind ebenso vorzüglich wie die Beschreibung des Aussehens der ausgeplünderten Reisenden im Wald bei Igualada oder der reizende und unübertreffliche Lobgesang auf Barcelona – schöner als im *Don Quijote* –, mit dem Cervantes dieser Stadt seinen Gruß entbietet.

Strukturarten der Erzählung

Rinconete und Cortadillo

In *Rinconete und Cortadillo* vermissen wir das geradlinige zeitliche Dahinfließen der Episoden, so wie das zum Beispiel in dem *Edelmütigen Liebhaber* oder der *Macht des Blutes* der Fall ist. Es scheint uns, daß wir es eher mit einer Dynamik im Raum als mit einer Dynamik in der Zeit zu tun haben. Statt vor einer raschen „Folge" der Szenen in der Art Lope de Vegas – und des Spielfilms – glauben wir uns vor einer „Ausbreitung" gleichzeitiger Szenen zu befinden, die (wie schon bemerkt worden ist) im Dokumentarfilm nur in dem Sinne aufeinander „folgen", als die Kamera sie eine nach der anderen ins Blickfeld zieht.

Es „ereignet" sich also nichts. Wenn die Cervantinischen Episoden vorüber sind, sind Monipodio, Repolido, die Cariharta, Chiquiznaque und die ganze Sippschaft immer noch da und setzen ihr Treiben fort. Die Abenteuer, die sie morgen bestehen mögen, entsprechen Umständen des Lebens und Zuständen der Gesellschaft (in der sie sich übrigens ganz wohl fühlen), die immer gleich bleiben werden.

Für Casalduero ist dieses Werk die Analyse „der Macht des Bösen auf Erden", „ein teuflisches Schauspiel". Er reiht es unter die „milieuschildernden" ein und weist ihm – wie vielen andern –

eine Vierteilung zu, die beinahe einem Theaterstück entspricht, wobei jeder Szenenwechsel durch den Alarm der Wache in Monipodios Hof angezeigt wird.

Cervantes' Erzähltechnik weist hier eine merkwürdige Epilogeigenart auf. Während des ganzen Werkes versuchen die Gestalten es mit der gehobenen Sprache, verballhornt durch ihre Unwissenheit. Als die Geschichte aber zu ihrem Ende gelangt, „lacht" Rinconete – der arme Rinconete. Es genügt nun nicht, daß Cervantes von ihm sagt: „Da er seinem Vater (der Ablaßverkäufer war) beim Bullenverkauf an die Hand gegangen war, verstand er etwas von guter Sprache" („Como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas (era buldero) sabía algo de buen lenguaje"), und er sich folglich darüber lustig macht (in einer interessanten Analyse der erlebten Rede), daß Monipodio „estipendio" (Gebühren für Seelenmessen) mit „estupendo" (das Tolle) verwechselt, daß die Cariharta Repolido „marinero de Tarpeya" (Matrose von Tarpeya) nennt, wobei sie die bekannte Verballhornung der volkstümlichen Romanze „Mira Nero de Tarpeya" (Nero schaut vom Tarpejischen Felsen) gebraucht etc. Wir sehen trotz allem ganz deutlich, daß hier nicht Rinconete, sondern Cervantes selbst spricht. Ebenso wie unser Dichter sich das letzte Wort vorbehält über den Widersinn, der darin steckt, wenn man ein sündiges Leben durch Zeichen äußerlicher Frömmigkeit zu decken sucht.

Doch das geht uns hier nicht näher an. Betrachten wir den Erzählvorgang, um seine Technik aufzeigen zu können.

Zunächst wollen wir bemerken, daß in dieser Novelle viel mehr gesprochen wird als so ziemlich in allen andern. Nur im *Zwiegespräch der Hunde,* einem klassisch aufgebauten Werk, das geistig mit *Rinconete und Cortadillo* eng verwandt ist, werden noch mehr direkte Reden geführt. *Rinconete und Cortadillo* ist zweifellos diejenige Novelle des Cervantes, die man am leichtesten auf die Bühne bringen könnte.

So ist die erste Szene der Dialog, in dem sich Rinconete und Cortadillo vorstellen; die zweite der Streich, den sie dem Maultiertreiber spielen; die dritte der Betrug an den Reisenden; die vierte die Scherze auf dem Platz San Salvador... Für den

Vorgang auf Monipodios Hof haben wir schon eine strenge Szenenverteilung aufgezeigt, die ohne weiteres den Ansprüchen des Theaters genügen würde. Und alles, achten wir stets darauf, wird in einer von der Zeit unabhängigen Form gegeben. Wir könnten hier nicht – wie in der *Macht des Blutes* – eine Chronologie der Ereignisse aufstellen – denn diese Ereignisse begeben sich immer oder auch nie ...

Der Lizentiat Vidriera

In vier Teile – in Übereinstimmung mit seiner Vorstellung vom Barock – teilt Casalduero die Erzählhandlung des *Lizentiaten Vidriera:* 1. Thomas Rodajas Studien in Salamanca. 2. Seine Italienreise. 3. Versuchung durch die Frau und die Sünde der Sinnlichkeit mit folgender Strafe durch den Verlust des Verstandes. („Cervantes zeichnet hier den Sündenfall nach", meint Casalduero.) 4. Rückkehr der geistigen Klarheit und erzwungene Flucht von dem Schauplatz seiner Narrheit.

Casalduero Interpretation ist scharfsinnig. Aber nach meiner Meinung schematisiert er zu sehr den Gang der Erzählung, der viel komplexer ist. Die Gruppierung, die er in seinem vierten Teil vornimmt, ist annehmbar unter Berücksichtigung des weiter unten folgenden Hinweises. Dagegen kann man nicht ohne Überleitung zu der „Italienreise"[15] übergehen, deren mehr dokumentarischen als kulturellen Wert er ohne Zweifel übertreibt. Auch ist die Erklärung der Narrheit als Strafe für Thomas Rodajas „Sündenfall" etwas erzwungen. Der vierte Teil ist unterteilbar, wenn man den letzten Abschnitt, der Epilogfunktion besitzt, abtrennt.

Meiner Meinung nach haben wir sechs thematische Gruppierungen im *Lizentiaten Vidriera* vor uns, und die ersten fünf weisen außerdem zwei „Tempi" auf, hier mit A und B bezeichnet. Es folgt meine Rekonstruktion der Erzählung:

I. A. Thomas Rodaja wird von zwei Edelleuten aus Salamanca gefunden. Sie nehmen ihn in ihren Dienst. B. Nach Beendigung

[15] Waetzold, *El viaje a Italia como acontecimiento cultural,* in: Investigación y Progreso, Januar-Februar 1946, S. 35–37.

ihrer Studien gehen sie nach Andalusien. Thomas bittet, nach Salamanca zur Fortsetzung seiner Studien zurückkehren zu dürfen.

II. A. Er begegnet unterwegs dem Hauptmann Don Pedro de Valdivia, der ihm von dem verlockenden Soldatenleben in Italien erzählt. Thomas nimmt das Angebot, ihn zu begleiten, an, allerdings nicht als Soldat. B. Italienreise. (Äußerst fesselnde Beschreibungen, die auf Cervantes' eigenen Erinnerungen fußen.)

III. A. Wieder in Salamanca, lernt er eine Dame kennen, die sich in ihn verliebt. Aber die Bücher sind ihm wichtiger als die Liebe. B. Verschmäht gibt die Dame ihm vermittels einer Moriskin einen Quittenkäse. Er ißt ihn und wird alsbald von einer schweren Krankheit befallen.

IV. Der Wahn des Kranken ist, zu glauben, ein Kranker zu sein, der sonderbare Sinnsprüche von sich geben muß. Diese Sprüche kann man auf folgende Art zusammenstellen:

1. Scharfsinnige Bemerkungen, die kleine Lektionen praktischer Moral einschließen und der für die Renaissance so typischen Aphoristik angehören.

2. Satirische Epigramme auf alle Arten von Berufen (Dichter[16], Buchhändler, Maler, Maultierknechte, Matrosen, Maultiertreiber, Apotheker, Ärzte, Richter, Schneider, Marionettenspieler, Komödianten, Fechter, Notare, Gerichtsdiener, Musiker, Laufkuriere), durch die Cervantes' eigene Lebenserfahrung durchscheint, der so tief in alle Klassen der spanischen Gesellschaft eindrang.

V. A. Der Lizentiat Vidriera wird wieder geistig normal und kehrt als Advokat an den Hof zurück (aber war er denn nicht vorher in Salamanca?) B. Er wird sofort wiedererkannt, und die Leute wollen in ihm immer noch den Narren sehen.

[16] Dies ist die Gesellschaftsklasse, die am genauesten unter die Lupe genommen wird, und hierbei vergißt Cervantes den Lizentiaten, um seine ureigensten Meinungen wiederzugeben. Dieser Abschnitt hat wohl autobiographisches Interesse. Er sagt: „Ich bin nicht so einfältig gewesen, um ein schlechter Dichter zu werden, ich bin aber auch nicht so vom Glück begünstigt worden, um ein guter zu werden." Und weiter unten klagt er über den Mangel an Achtung der „blutjungen und modernen" Dichter gegenüber den „alten und ernsten".

VI. Verzweifelt bricht Thomas Rodaja nach Flandern auf, um im Waffendienst an der Seite seines Freundes Valdivia sein Leben zu beschließen.

Erzählungsteil Nummer I ist weiter nichts als eine anekdotenhafte Einleitung. Die Personen, die Thomas aufnehmen, verschwinden aus dem weiteren Verlauf der Erzählung. Sie sind nur dazu da, um Thomas' ersten Aufenthalt in Salamanca zu rechtfertigen (von seinem Leben vorher erfahren wir überhaupt nichts), der unter dem Zeichen der Studien steht. Zu ihnen will unser Held zurückkehren, als er auf den Hauptmann Valdivia stößt.

Diese Begegnung ist in Wirklichkeit der Anfang einer Abschweifung, denn sie hat im Leben des Helden nur untergeordnete Bedeutung, weil der Reiz der militärischen Welt ihn nicht dazu bewegen kann, selbst in den Waffendienst zu treten, ihn allerdings verlockt, an dem wundersamen Vagabundenleben der Soldaten teilzunehmen. Das zweite „Tempo" dieser Episode ist die Beschreibung Italiens, ein Abschnitt, der völlig weggelassen werden könnte.

Der dritte Erzählungsteil ist am engsten an ein Augenblicksgeschehen geknüpft: Verführung und Verschmähung. Sünde und Strafe, wenn man so will.

Mit dem vierten Teil gelangen wir zum geistigen Mittelpunkt des Werkes: dem Wahne Thomas Rodajas und seinen merkwürdigen Weisheits- und Rechtssprüchen. Wir haben die Aussprüche des geistig Gestörten schon in Gruppen geordnet.

Mit der Gesundung des Helden – der fünften thematischen Gruppe – stoßen wir vor zu dem tiefsten Sinn der Erzählung. Es ist jetzt nicht mehr der Lizentiat Vidriera, nicht einmal mehr Thomas Rodaja. Wir haben vielmehr den Lizentiaten Rueda vor uns. Die Tragödie, die pathetische Situation, vor die uns der Dichter stellt, ist die, daß er den geistig Normalen scheitern läßt, nachdem er uns doch immer wieder die scharfsinnigen Erkenntnisse des Wahnbefallenen gezeigt hatte.

„Ihr Herren – sagt der Bedrängte in seiner Not –, ich bin der Lizentiat Vidriera; aber nicht der, der ich zu sein pflegte: jetzt bin ich der Lizentiat Rueda. Ereignisse und Unglücksfälle, die

vom Himmel zugelassen auf Erden geschehen, haben mir den Verstand geraubt, aber die Barmherzigkeit Gottes hat ihn mir wiedergeschenkt . . .; macht um Gottes willen nicht, daß aus diesem mir Nachfolgen ein mich Verfolgen werde und ich als vernünftiger Mensch verliere, was ich als Verrückter hatte, nämlich meinen Unterhalt . . ."

Wir meinen Don Quijote nach seiner Rückkehr von Barcelona zu hören.

Es ist gut, wenn man mit dem letzten Abschnitt des Werkes eine eigene thematische Gruppe bildet, weil er von so ungeheurer Eindringlichkeit und Bedeutung ist. In diesem Abschnitt wird uns erzählt, wie der nun verzweifelte Thomas harte Schmähworte dem Hofe entgegenschleudert, die des Autors eigenes Erleben widerspiegeln („der du den schamlosen Spitzbuben reichen Unterhalt gibst und die schamhaften Ehrenmänner Hungers sterben läßt"), Spanien verläßt und nach Flandern geht, um sich dort – nachdem er in den Wissenschaften gescheitert war – an der Seite des Hauptmanns Valdivia (s. Gruppe II) dem Soldatenleben hinzugeben. Mit der Begegnung mit Valdivia hatte der eigentliche Erzählprozeß begonnen, der nun auf diese Weise zu einem harmonischen Abschluß gelangt.

Die Macht des Blutes

Ein weiteres Beispiel eines dynamischen Aufbaus bietet uns *Die Macht des Blutes.*

In dieser Novelle haben wir zwei Ereignisgruppen vor uns, die sich ganz schnell entfalten. Das erste Geschehen läuft in wenigen kurzen Stunden ab. Einige junge Männer von ausschweifendem Lebenswandel greifen in einer Sommernacht eine vornehme Familie aus Toledo an. Einer von ihnen entführt die ohnmächtig gewordene Tochter und schändet sie. Wieder zu sich gekommen, klagt das Mädchen bitterlich, stößt den Beleidiger von sich und bittet ihn, er möge ihr die Freiheit wiedergeben. Sie geht ins elterliche Haus zurück und erzählt ihr Unglück.

Dazu in Klammern: Das Mädchen schenkt einem Sohn das Leben, der den Namen Luis erhält. Rodolfo, der von all dem nichts weiß, geht nach Italien. Es verstreichen sieben Jahre.

Das zweite Geschehen läuft in etwas mehr als zwei Monaten ab. Der siebenjährige Luis, der als Neffe in Leocadias Haus lebt, wird bei einem Pferderennen niedergetrampelt und von einem greisen Edelmann aufgehoben, der, „als er den gestürzten und überrittenen Knaben sah, das Antlitz eines seiner Söhne zu erblicken glaubte" („cuando vió al niño caído y atropellado le parecía que había visto el rostro de un hijo suyo"). Er trägt ihn in sein Haus, in das darauf all die Familienangehörigen des Kindes kommen; Leocadia erkennt das Gemach, in dem sie geschändet worden war; sie verrät alles der Gattin des Edelmannes und erklärt die Herkunft des Kindes. Sie bezeugt dies durch ein Kruzifix, das sie in der Nacht ihres Unglückes aus der Kammer mitgenommen hatte[17]. Die Eltern lassen Rodolfo kommen mit der Begründung, sie hätten seine Heirat vereinbart, und bei einem Abendessen, nach einem humorvollen Streich – man hatte Rodolfo das Bildnis einer häßlichen Frau gezeigt und gesagt, diese sei seine Verlobte – kommt Leocadia herein, die Ehe wird geschlossen und Leocadia hat ihr Glück gefunden.

Wie wir sehen, ist der Aufbau beider Ereignisgruppen gleich; zu Beginn zwei Episoden mit bewegter äußerer Handlung: Leocadia wird entführt, Luisito niedergeritten; dann staut sich der Handlungsfluß in zwei statischen Zonen: den Klagen der Leocadia. Schließlich haben beide widersprechende und in gewissem Sinne sich ergänzende Lösungen: das Kind kommt zur Welt, die Hochzeit wird geschlossen.

Der Raum des Geschehens wird bei jedem dynamischen Einsatz mit ein paar schnellen Strichen gezeichnet; für die Entführung: „Die Nacht war klar, es war elf Uhr, der Weg lag verlassen" („la noche era clara; la hora, las once; el camino, solo"); für das Niederreiten: eine Straße, Pferderennen. Unverzüglich versetzt uns der Autor „in medias res", wobei er uns allerdings zunächst durch ein Stadium voller romanhafter Geheimnisse gehen läßt

[17] Man beachte die Ähnlichkeiten, die die ebenfalls toledanische Legende *A buen juez, mejor testigo (Einem guten Richter, ein noch besserer Zeuge)* aufweist, in der ein abwesender Geliebter und ein göttlicher Zeuge vorkommen.

(die Angreifer haben vermummte Gesichter; der Alte weiß nicht, wer das Kind ist, das er in sein Haus geschafft hat), dann aber setzt eine erregende Handlung ein: in der ersten Gruppe Entführung, Ohnmacht, Vergewaltigung, pathetische Vorwürfe, verzweifeltes Überlegen, als Rodolfo bei seinem Vorhaben verharrt, und schließlich Freilassen des Mädchens und ihre Flucht nach Hause. In der zweiten Gruppe Niederreiten des Kindes, eilige Hilfeleistung durch den Alten, Herbeieilen der Familienangehörigen und der Wundärzte, Ahnung der Leocadia und ihr ergreifendes Bekenntnis des Vorgefallenen mit Vereinbarung einer glücklichen Beilegung und Lösung.

Und schließlich gibt es auf beiden dynamischen Strecken auch noch eine kurze Ruhepause, während der man das Schweigen zu hören glaubt. Die eine, als Leocadia, allein auf dem Schauplatz ihres Unglücks, das Fenster öffnet und der Mondenschein hereinfällt, und sie dann – mit dem Auge einer Filmkamera gleichsam – die Dinge um sich herum aufnimmt: einige buntgemusterte Damasttapeten, ein vergoldetes Bett, einige Bilder, auf denen sie aber „nicht erkennen konnte, was die Gemälde darstellten" („no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían"), ein mit Mauern eingesäumter Garten. Als das Mädchen in der zweiten Geschehensreihe das Gemach wiedererkennt, gibt sie uns eine bedrückende, doch gewissermaßen verblaßte Vorstellung von dem, was sie einst dort sah. Aber die Damastbespannung ist nicht mehr da, es fehlt das Kruzifix, das Fenster ist geschlossen, und man sieht nicht in den Garten.

Diese harmonische Verteilung des Stoffes auf zwei parallel laufenden Kurven wird im Epilog durchbrochen. Der Ton ändert sich: wir werden durch den Rhythmus einer kurzen Farse in italienischer Manier aufgerüttelt. Das Bildnis von der Frau war ein Scherz; die Mutter „vergaß" ihren Gast; Leocadia tritt liebreizend und theatralisch in Szene; die jetzt grotesk gehäuften Ohnmachtsanfälle verwirren uns; Rodolfo strauchelt; der Pfarrer kommt überstürzt herbeigeeilt; Leocadias Eltern treten im falschen Augenblick ein; als Rodolfo von seinem Ohnmachtsanfall erwacht, „preßte er seinen Mund auf den ihren und schien nur darauf zu warten, daß ihre Seele ihren Leib verlasse, um sie in der seinen

aufnehmen zu können" („juntando su boca con la della, estaba como esperando que se le saliese el alma para darle acogida en la suya"). Und so endet alles, während „die Nacht mit ihren leichten und schwarzen Schwingen davonflog" („la noche volaba con sus ligeras y negras alas"), wie eine heitere Sarabande am Ende eines Zwischenspiels; wie der festliche Abschluß einer Shakespeareschen Komödie.

Der edelmütige Liebhaber

Gelegentlich geht Cervantes' Erzähltechnik über das Zufällige und Unwahrscheinliche hinaus und verfällt dem Willkürlichen. Die Erzählung ist dem „Capriccio" nahe, nicht nur allein wegen des schweifenden Handlungsverlaufes, der sich in Spiralen und Krümmungen gefällt, sondern auch wegen der grellen und spaßhaften Farben, mit denen Gestalten und Landschaften vor uns hingestellt werden. Wenn wir bisweilen – so in *Rinconete und Cortadillo* – Cervantes' Erzähltechnik in die Nähe des Schauspiels rückten, so scheint sie uns andere Male dem freien, willkürlichen und bunten Spiel des Balletts nahe zu kommen.

Besonders bei zwei Gelegenheiten: In der Novelle von dem *Edelmütigen Liebhaber* und dem *Eifersüchtigen Extremadurer.*

Und zwar beide durch ihren Stil. Im *Edelmütigen Liebhaber* finden wir, unter einer weit ausgebreiteten Decke anfängerhafter Rhetorik, im Verlaufe einer verrückten und wirren Handlung eine Reihe willkürlich hingesetzter Farbflecke. Die Schau des türkischen Lebens, an Bord und auf dem Lande; die Beschreibung des Feldlagers bei der Ablösung des Paschas von Zypern; Typen und Trachten – abgesehen davon, daß sie einen Eindruck davon geben, wie vertraut Cervantes mit der mediterran-orientalischen Welt war – scheinen für einen Ball aufgemacht zu sein, bei dem kaum etwas anderes interessiert als das schillernde Vorüberziehen der Gestalten, die ein wenig komisch, fast wie Puppen sind – Türken, Cervantes' Phantasie entsprungen.

Der eifersüchtige Extremadurer

Den gleichen Eindruck eines „Kasperltheaters", allerdings eines realistischeren, vermittelt der *Eifersüchtige Extremadurer.*

Seine Erzählhandlung gehört zu jenen mit erklärender Einleitung in zwei Etappen:

a. Zur Aufhellung der Vergangenheit: Der alte Carrizales ist phantastisch reich; es ist nötig, den Ursprung dieses Reichtums zu erklären. Spanischamerika, so gegenwärtig in Sevilla zur Zeit Cervantes', so lebendig als „Obdach der Verzweifelten Spaniens" („amparo de los desesperados de España"), daß Cervantes selbst sich dort um einen amtlichen Auftrag bewerben sollte, der ihm nicht gewährt wurde – Spanischamerika erklärt die Herkunft des Reichtums. (Vielleicht sind die Einsamkeit und die Wehmut, die den Amerikafahrer bei seiner Rückkehr umgeben, der beste Trost für jene Abweisung, die der Rat Cervantes hatte zuteil werden lassen.)

b. Zum Verständnis der Gegenwart: Reich, alt und einsam, verheiratet sich Carrizales mit einem vierzehnjährigen Mädchen. Es folgt ein zweiter Abschnitt, der unmittelbar zum Thema gehört: die Hochzeit, die Vorsichtsmaßnahmen, die er für das Haus und seine Dienerschaft trifft, das Verstreichen der ersten Tage der Ehe.

Mir will es besser gefallen, wenn man diese Erzählstücke zu Beginn „Einleitung" nennt. Casalduero bezeichnet sie als „Ersten Teil"; aber nach meiner Meinung ändern sich „Tempo" und Ton der Handlung im restlichen Werk, das ein völlig neues Aussehen annimmt und einer Theaterfarse gleicht, die bis zum Schluß durchgehalten wird.

Auf jeden Fall ist es offensichtlich, daß der Übergang, wie Casalduero anmerkt, mit dem Satz „Es gibt in Sevilla eine Art müßiggängerischer und fauler Leute..." („Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana...") vor sich geht, womit gleichzeitig das dynamische Element eingeführt wird, das die Farse in Bewegung bringen soll: der schlaue und schalkhafte Loaisa, die bewegende Kraft im friedlichen, gesicherten und stillen Hause des Carrizales.

Wir brauchen gar nicht die sich anbietende Entsprechung in Cervantes' Zwischenspiel von dem *Eifersüchtigen Alten* heranzuziehen, um unseren Sinn für die festliche „Guignolstimmung" im *Eifersüchtigen Extremadurer* zu wecken. Die Charakterisierung

des Gauners („er legte sich so verschlissene und geflickte Kleider an, daß kein Armer der Stadt hätte schäbigere tragen können; er kürzte sich den Bart, bedeckte ein Auge mit einem Pflaster, umwickelte ein Bein mit einer enganliegenden Binde..."), die Merkmale des armen Negers, seines Herrn Ehre Hüter, der eitel, dumm und furchtsam ist und eine Eunuchenstimme besitzt; die schlüpfrige und verdorbene Gesellschaftsdame und die hell- und dunkelhäutigen Sklavinnen, die wir hinter den Riegeln und Schlössern des – ach so schlecht behüteten! – Hauses hin und her huschen spüren, sie alle haben, wie ich schon sagte, ein malerisches und farbenfreudiges Aussehen und die Beweglichkeit mechanischer Puppen.

In der Gestalt des Loaisa, vielgestalt und redegewandt, lyrisch und räsonnierend, beharrlich und äußerst scharfsinnig, haben wir, wie ich schon andeutete, den Leitfaden durch den Handlungsverlauf, der bei dem noch unverheirateten Carrizales einsetzt und bei der Witwe und Nonne gewordenen Leonora aufhört; dieser Handlungsfaden wird dünner in den Eingangsmonologen (die Überlegungen des Heimkehrers, die ihn zur Ehe führen, und Leonoras Entschluß, ins Kloster zu gehen) und in der alles umfassenden munteren Lebensfreude, mit deren Inhaltlichen Bedeutung und moralischen Lehre wir uns hier nicht zu befassen brauchen.

Die englische Spanierin

Nun ordnen sich aber diese zwei Dynamiken (des Raumes und der Zeit) – vor allem in den *Exemplarischen Novellen* – gemäß einer Technik, die ich kontrapunktisch nenne und die auf einem alternierenden Spiel der Ebenen beruht, die so aufeinanderfolgen, daß die eine Reihe zur andern ein Gegengewicht bzw. einen Kontrapunkt bildet. Es ist hier nicht der geeignete Ort für den Versuch, eine Parallele zum Auftreten des Kontrapunktes in der Musikgeschichte zu ziehen.

Prüfen wir eine der *Exemplarischen Novellen* des zeitlich-dynamischen Typs – *Die Englische Spanierin* –, um ihren kontrapunktischen Charakter ans Licht zu bringen; darauf führen wir die gleiche Untersuchung bei der Novelle durch, die für den

räumlich-dynamischen Typus am bezeichnendsten ist: dem *Zwiegespräch der Hunde.*

Nach unserer Meinung könnte man also, vom Gesichtspunkt der Erzähltechnik aus gesehen, die *Englische Spanierin* eine kontrapunktische Geschichte nennen. Die Kurve einer Hauptmelodie – unnötig, darauf hinzuweisen, daß sie linear, historisch ist und in ihr Ton auf Ton folgt – wird beständig von einer Reihe entgegengesetzter Noten flankiert. Jeder positive Wert steht einem negativen gegenüber; die Gestalten – wie die Ereignisse – haben immer ihre entsprechenden Gegenspieler bzw. Gegenbewegungen.

Die Handlung paßt sich einem klar erkennbaren Rhythmus an: Leid – Glück – Leid – Glück – Leid – Glück – Leid – Glück. Dieses Schema kann man so ausfüllen: Entführung der Isabel – Ricaredos Liebe – seine Kämpfe, um der Liebe wert zu werden – Auffinden der Eltern und Vereinbarung der Hochzeit – Arnestos Eingreifen – Vergiftung und Falschheit der Isabel – neue, geistige Liebe und Versprechen – Trennung – Wiederfinden am Ende.

Wenn man jedoch die geistige Bedeutung der Geschehnisse im Auge hat, könnte man diese Schematisierung auf drei große Erzählabschnitte zurückführen.

Erster Erzählabschnitt: Harmonischer Aufstieg zum Glück. Die siebenjährige Isabel wird als Gefangene auf eines der Schiffe, die den Überfall auf Cadiz durchführten, gebracht und nach England geschafft. Es verstreichen 7 Jahre. Ricaredo, der Sohn des Entführers, leidet Liebesqualen um Isabel. Seine Eltern, die für ihn das schottische Fräulein Clisterna ausersehen hatten, geben seinem Wunsche nach.

Die Königin verlangt die Anwesenheit der Spanierin im Palast, vier Tage vor der Hochzeit. Sie tritt auf wie „ein Stern oder eine Sternschnuppe, die sich in einer stillen heiteren Nacht in der Feuerregion zu bewegen pflegen" („la estrella o exhalación que por la región del fuego en serena y sosegada noche suele moverse"). Die Königin verlangt von Ricaredo, er solle, um der Jungfrau würdig zu werden, als Kapitän eines der beiden Schiffe übernehmen, die gerade im Begriff sind, auf Kaperfahrt zu gehen. Das macht er. Auf der Höhe von Gibraltar treffen sie auf drei türkische Galeeren, die besiegt und erbeutet werden. Die spanischen

und portugiesischen Gefangenen, die sich auf ihnen befinden, werden freigelassen. Einer der Gefangenen erzählt, daß seine Tochter von den Engländern entführt worden ist. Ricaredo erkennt, daß sie die Eltern von Isabel sind, und nimmt sie mit nach England. Als Ricaredo mit seiner Beute in England ankommt, bittet er die Königin, sie möge ihm als Gegenleistung die Hand der Isabel gewähren. Die Königin willigt ein. Als die Eltern vor ihre Tochter geführt werden, gibt es ein Wiedererkennen. Es wird vereinbart, innerhalb von vier Tagen die Hochzeit zu feiern.

Zweiter Erzählabschnitt: Abstieg in die Katastrophe. Aber die Erste Kammerfrau der Königin hat einen Sohn, den Grafen Arnesto, der in Liebe zu Isabel entbrennt und seine Mutter auffordert, um deren Hand bei der Königin anzuhalten. Diese sagt, daß sie diesem Wunsche nicht entsprechen kann. Daraufhin fordert Arnesto dreist Ricaredo heraus, der schon für die Hochzeit gekleidet ist. Doch die Königin läßt den Grafen festnehmen.

In ihrer Verzweiflung vergiftet die Erste Kammerfrau Isabel. Die Ärzte retten sie. Aber Isabel bleibt verunstaltet und ist nun ein Monstrum an Häßlichkeit. Ricaredo, „dessen körperliche Liebe sich in geistige verwandelte" („que el amor que la tenía pasaba del cuerpo al alma"), schwankt nicht in seinen Gefühlen für sie.

Aber seine Eltern haben in Anbetracht des Leidens der Isabel beschlossen, auch das schottische Fräulein namens Clisterna in ihr Haus zu nehmen, mit der ihn zu verheiraten sie früher geplant hatten. Ricaredo gibt jedoch Isabel sein Wort, die so zuversichtlich nach Spanien aufbricht, wo sich Ricaredo mit ihr nach einer Frist von zwei Jahren vereinigen wird.

Dritter Erzählabschnitt. Isabel, die die „Englische Spanierin" genannt wird, läßt sich mit ihren Eltern in Sevilla nieder. Sowohl der Reichtum des Kaufmanns als auch die Schönheit des Mädchens stellen sich wieder her. Isabel wartet immerzu auf Nachricht von Ricaredo.

Es kommt schließlich ein Brief von dessen Mutter an, der besagt, daß er in Frankreich durch die Hände Arnestos ums Leben gekommen sei. Isabel beschließt, Nonne zu werden. Aber als sie gerade ins Kloster gehen will, hält sie ein Freigelassener, mit dem Trinitarierzeichen auf der Brust, zurück: es ist Ricaredo, der

gerade zur rechten Zeit gekommen ist, um den Lohn für seine treue Liebe in Empfang zu nehmen.

In reiner Epilogform berichtet Ricaredo seine Erlebnisse: den Zwischenfall mit Arnesto, der das Gerücht von seinem Tode möglich machte, seine Gefangenschaft und Befreiung durch die Trinitariermönche (eine Episode, in der man Cervantes' eigene Erlebnisse spürt). Mit Recht weist Casalduero darauf hin, wie ganz anders dieses Schlußstück stilistisch gehalten ist.

Wie in der *Macht des Blutes* haben wir in der Ereigniskette *a)* einen geheimnisenthüllenden Zufall und *b)* die Rückkehr des Abwesenden, die zu dem Höhepunkt eines glücklichen Endes hinführen.

Aber hier obliegt uns, das bereits angedeutete kontrapunktische Spiel aufzuzeigen. Die Gestalten stehen sich eindeutig folgendermaßen gegenüber:

Ricaredo ⟩ ⟨ Arnesto
Isabel ⟩ ⟨ Clisterna

und, wenn man die tiefgehende Interpretation von Casalduero übernimmt:

Königin ⟩ ⟨Papst
(London) ⟩ ⟨ (Rom)

Jedes Ereignis stößt auf eine Gegenbewegung (Glück + Leid):

Hochzeit ⟩ ⟨ Tragödie
Hoffnung auf Rückkehr ⟩ ⟨ Nachricht von dem Tod
Geistliches Gelübde ⟩ ⟨ Rückkehr des Geliebten.

Man könnte sagen, daß bei dieser Darstellung Cervantes sich an den aufeinanderfolgenden Kontrasten von Licht und Schatten erfreut. Sieht er nicht auf Ricaredos Antlitz die Härte des Mars und die Schönheit der Venus sich widerspiegeln?

Wie wenn es das „Leitmotiv" des ganzen Werkes wäre, erinnere man sich an jene so merkwürdige Beschreibung von Ricaredos Schiffen, die, als sie in London eintreffen, gleichzeitig Jubel über die gemachte Beute und Trauer über den Tod eines der Kapitäne zur Schau tragen: „So mischten sich denn die fröhlichen Zeichen mit den traurigen; bald ertönten heitere Hörner, bald dumpfe Trompeten; bald erklang der Wirbel heller Trommeln und schallte

das Getön klirrender Waffen; ihnen antworteten traurig und klagend die Pfeifen; von einem Mast hing umgekehrt eine mit Halbmonden übersäte Fahne herab, am andern sah man einen langen Wimpel aus schwarzem Taft, dessen Spitzen im Wasser schleiften."

Das Spiel der Gegensätze ist so offensichtlich, daß keine weiteren Bemerkungen mehr nötig sind: das Auf und Ab von Schönheit und Häßlichkeit bei Isabel ist in diesem Sinne charakteristisch, ebenso sind es die malerischen Beschreibungen, die auch in den gespanntesten Augenblicken der Handlung nicht fehlen.

Das Zwiegespräch der Hunde

Vielleicht gibt es kein anderes Beispiel, wo dieses alternierende Spiel der Werte so beharrlich durchgeführt wird wie in dem *Zwiegespräch der Hunde*. Allerdings ist es wichtig, darauf hinzuweisen, daß das *Zwiegespräch der Hunde* auf eine statische Art dialektisch-kontrapunktisch ist.

Die schon so oft angeführte Arbeit von Joaquín Casalduero und die kürzlich erschienene von Professor Arnold Steiger haben das Interesse der Literaturkritik an dem *Zwiegespräch der Hunde*, eine der merkwürdigsten und endgültigsten Schöpfungen Cervantes', auf einen Höhepunkt gebracht.

Von all dem abgesehen unterscheidet sich der Stil des *Zwiegesprächs der Hunde* von dem aller anderen Werke des Cervantes durch seine Wirksamkeit und Zügigkeit. Es überrascht uns die Ausdruckskraft dieses kleinen Werkes, das vielleicht dem Anscheine nach das harmloseste ist; und noch mehr, wenn wir es im Lichte der kontrapunktischen Technik betrachten, auf die wir hier hinweisen.

Wie man weiß, erhalten zwei Hunde, Cipión und Berganza, die dem Almosenpfleger des Haupthospitals von Valladolid gehören, plötzlich die Gabe der Sprache. Ein langer autobiographischer Bericht (das heißt also: ein Charakteristikum der Schelmengeschichten) wird von Berganza eröffnet durch eine Reihe von Episoden, die die Achse des Werkes darstellen. Abwechselnd – kontrapunktisch – schieben sich die Reden des Cipión dazwischen. Diese Reden gehören einem andern Bereich an: der Literaturkritik

(auf dieses Gebiet begibt sich Berganza nur ein einziges Mal), oder sie sind moralische Betrachtungen; es handelt sich hierbei zweifellos um absichtliche Abschweifungen von der Hauptlinie des Berichtes.

In der Folge geben wir einen schematischen Überblick über die von Berganza erzählten Episoden (B) und etwas tiefer auf der linken Spalte Cipións Einwürfe (C). Man beachte, daß das Gesellschaftsbild, das Cervantes gibt, fast vollständig ist:

a. Berganza erzählt sein Leben (Autobiographie im Stile der Schelmenromane)

B. 1. Episode vom Schlachthaus. Mit den andern Fleischerhunden fällt er die Stiere an. Burschen, Menschen von unsittlichem Lebenswandel: Diebe, Zuhälter, Raufbolde. Er bringt der Freundin seines Herrn Fleisch, aber man nimmt es ihm weg und sein Herr will ihn erstechen. Berganza flieht.

b. Cipión übernimmt die Rolle des Kritikers

C. *1.* Er klassifiziert die Erzählungen in solche, die an sich reizvoll sind, und in solche, die es durch die Art der Darstellung werden.

c. 2. „Halte Deine Zunge im Zaum, denn sie ist die Anstifterin des größten Unglücks im menschlichen Leben" („vete a la lengua; que en ella consisten los daños de la vida humana").

B. 2. Episode von den Schäfern. Er muß die Herde hüten (Exkurs über den Schäferroman); er stellt die Wesen der idyllischen Hirtendichtung den groben Hirten der Wirklichkeit gegenüber, die ihre eigenen Hammel umbringen

und dann behaupten, der Wolf habe sie angefallen; sie bestrafen die Hunde und essen ihre Opfer[18].

C. 3. Man soll die üble Nachrede meiden.

B. 3. *Episode von dem Kaufherrn.* Er lobt die Demut als Mittel, um im Leben Erfolg zu haben; er erhält eine riesige Tracht Prügel für seine eigene Sanftmut.

C. 4. „Um in den Dienst Gottes zu treten, gilt der Ärmste als der Reichste" („para entrar a servir a Dios el más pobre es más rico").

B. 4. *Episode von den Studenten.* Er begleitet die Söhne zu den Studien bei den Jesuiten; er geht in die Vorlesungsräume hinein und spielt mit den Studenten bis er hinausgeworfen wird.

C. 5. „Lob der Jesuiten" („elogio de los jesuitas").

B. 5. *Episode von der Negerin.* Er wird hinter einer Türe angebunden. Er rächt sich an einer Negerin, die ihm schlechte Stücke Fleisch vorwirft, damit er nicht belle, wenn sie sich mit ihrem Liebhaber trifft, indem er sie anfällt und dann davonläuft.

C. 6. „Ob diese Lust des Philosophierens nicht vielleicht eine Versuchung des Teufels ist" („no sea tentación del demonio esa gana de filosofar").

[18] Nach Casalduero, S. 206, sind hier die Hirten die Politiker, die Regierenden, die die verschlingen, die sie behüten sollten.

B. 6. Episoden von den Gerichtshäschern, die ihn finden und annehmen. „Bedenke nun, Cipión, wie das Rad meines Glückes sich ständig dreht: gestern sah ich mich als Student und heute seh ich mich als Häscher" (Considera, Cipión, ahora esta rueda variable de la fortuna mía: ayer me vi estudiante y hoy me veo corchete). Diese Häscher sind mit einer Prostituierten im Einverständnis, die, wenn sie einen Mann verführt hat, sie benachrichtigt, damit sie ihn festnehmen.

b. Maulhelden.

c. Pferdediebe.

C. 7. Lateinisch und Kastilisch.

C. 8. Definition der Philosophie.

C. 9. „Es besteht keine Ursache, daß du anfängst, dich weitläufig über das Auf und Ab des Schicksals auszulassen" („no hay por qué te pongas a exagerar los vaivenes de la fortuna").

C. 10. Betrachtungen über die Gerechtigkeit und ihre Diener.

B. 7. Episode von den Soldaten. Er schließt sich Soldaten an, die nach Cartagena marschieren, um sich dort einzuschiffen. Sie bringen ihm bei, Kunststücke zu machen.

Von diesem Augenblick an bringt Cervantes selbst, nicht mehr Cipión die kritischen Glossen an.

(Cervantes: Er spielt auf das Landstreicherleben der Spanier an.)

B. 8. Episode von der Hexe, die auf die Soldaten losgeht, die Berganzas Kunststücke vorführen.

(Cervantes: Er fragt sich, warum diese Frau eigentlich schlecht ist.)

B. 9 Episode von den Zigeunern. Er berichtet Diebstähle und Schwindeleien.

(Cervantes: Er spielt auf den Schaden an, den sie Spanien verursachen.)

B. 10. Episode von dem Morisken. Er gelangt in den Dienst eines Morisken, der geizig und nicht gerade gläubig ist und ihn fast Hungers sterben läßt.

(Cervantes: Er greift die Morisken an, die „Spaniens Sparbüchse, Motten, Elstern und Wiesel" sind.)

B. 11. Episode von dem Schauspieldichter. Er zieht mit einem hungerleidenden Dichter umher (Satire auf prunküberladene Theateraufführungen).

B. 12. Episode von den Schauspielern.

B. 13. Episode von dem Dichter. (Literarische Satire.)

B. 14. Episode von dem Alchimisten. (Satire auf die Goldherstellung.)

B. 15. Episode von dem Mathematiker (Satire auf die Quadratur des Kreises).

B. 16. Episode von den Projektemachern (Satire).

Berganza geht ins Hospital von Valladolid.

Man beachte, daß das Gesellschaftsbild, das sich in dem *Zwiegespräch der Hunde* vor unseren Augen ausbreitet, beinahe alle Klassen umfaßt. Andererseits strebt die Dichtung darüber hinaus, hin zu einer möglichen oder totalen Vollendung.