# Die verkehrten Welten im Don Quijote (1605/1615) und im Lalebuch (1597)

Autor(en): **Kalkofen, Rupert**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (1999)**

Heft 29: **Ordo inversus**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006551

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

*Rupert Kalkofen*

# Die verkehrten Welten im *Don Quijote* (1605/1615) und im *Lalebuch* (1597)

Der vorliegende Beitrag untersucht den *Don Quijote* (1605/1615) und das *Lalebuch* (1597), indem er beide Texte nacheinander vergleichend unter drei Aspekten darstellt: Ironie und Autorschaft, Die verkehrte Welt, Das Erzählen von einer unwirklichen verkehrten Welt. Der spätere Text wird jeweils zuerst besprochen, weil die *Quijote*-Philologie seit langem Elemente des Erzählens untersucht, die im Falle des *Lalebuchs* noch kaum beachtet werden; so kann dem Blick auf das *Lalebuch* der Stand der *Quijote*-Philologie zugutekommen. Grund für den Vergleich beider Texte ist die These, dass sie trotz ihres sehr verschiedenen 'epischen Gewichts' (rund 1100 Seiten des *Quijote* gegenüber rund 140 Seiten des *Lalebuchs*, dessen thematische Gestaltung ab Kapitel 29 deutlich nachlässt[1]) und ihrer gänzlich unterschiedlichen Stellung in der Literaturgeschichte (nur *Don Quijote* gilt als epochemachend)[2] eng mit einander verwandt sind, was den Aufbau und die Funktion der verkehrten Welt angeht, die in beiden das zentrale Motiv des Erzählens ist. Beide Male wird die verkehrte Welt ironisch, d.h. von der Erzählerfigur, die dadurch zur Autorfigur wird, als ihre freie Erfindung dargestellt. Dieser Umstand ist erheblich, will man den Stellenwert der verkehrten Welt und die indirekte Darstel-

1 Stefan Ertz, "Nachwort", in: *Das Lalebuch, Nach dem Druck von 1597 mit den Abweichungen des Schiltbürgerbuchs von 1598 und zwölf Holzschnitten von 1680*, hg. von Stefan Ertz, Stuttgart, Reclam 1970, 1982, S. 141-150, hier S. 147; Barbara Könneker, *Satire im 16. Jahrhundert, Epoche – Werk – Wirkung*, München, Beck, 1991, S. 220.

2 Die einbändige Literaturgeschichte von Peter W. Brenner ist durchaus repräsentativ, wenn sie in ihrem Zwang zur Kürze über das *Lalebuch* in einem Vergleich mit der *Historia von D. Johann Fausten* von 1587 schreibt, es thematisiere wie diese "den Verfall traditioneller Lebens- und Wissensformen, freilich in einer harmlos-heiteren Variante." Peter W. Brenner, *Neue deutsche Literaturgeschichte, Vom Ackermann zu Günter Grass*, Tübingen, Niemeyer, 1996, S. 21.

lung der richtigen ermessen. Eine 'Kritik der Ritterromane', wie im *Don Quijote* behauptet (I/52; I,604; 635; II/74; II,593; 1313)[3], oder eine 'Warnung davor, sich dumm zu stellen', wie im *Lalebuch* formuliert (138)[4] – was beiden von einigen Interpreten nachgesprochen wurde[5] – lässt sich dann nicht mehr umstandslos annehmen. Denn das, was ausdrücklich den Ritterbüchern oder der lalischen Dummheit angelastet wird, erscheint ja nur ironisch als deren Konsequenz, in Wahrheit aber, d.h. in der Wahrheit des Erzählens, als komische und einfallsreiche Erfindung des Autors.

Beide Texte entwerfen daher gleich zu Anfang die Figur eines persönlichen Erzählers, deren ironisches Sprechen als Selbstironie eines Autors erscheint, der – mit Ausnahme der Paratexte des *Don Quijote* (!) – zwar namenlos bleibt, aber als Träger der Ironie und Erfinder der Geschichte entsteht. Zu den Ironiesignalen der Texte gehört eine gewisse Inkonsistenz im Aufbau dieser Figur, deren

3 Der spanische Text wird zitiert nach der Ausgabe: Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, 3 Bde., Madrid, 1978. Als Übersetzung wird benutzt: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha, Erster und zweiter Teil*, hg. und neu übersetzt von Anton M. Rothbauer, Stuttgart, 1964. Deren freie oder fehlerhafte Übersetzung des Textes wird nicht eigens vermerkt. Zitate werden fortlaufend im Text nachgewiesen. Genannt werden zunächst Teil I oder II plus Kapitelnummer, durch Schrägstrich getrennt, anschliessend Bandnummer und Seitenzahl der spanischen Ausgabe, getrennt durch Komma, zuletzt die Seitenzahl der einbändigen deutschen Übersetzung; bei wiederholtem Zitieren aus demselben Kapitel wird dieses nicht immer wieder genannt.

4 Zitiert wird nach der Ausgabe *Das Lalebuch, Nach dem Druck von 1597 mit den Abweichungen des Schiltbürgerbuchs von 1598 und zwölf Holzschnitten von 1680*, hg. von Stefan Ertz, Stuttgart, Reclam, 1970, 1982. Zitate werden fortlaufend im Text nachgewiesen durch Angabe der Seitenzahl in Klammern.

5 Friedrich Schürr, *Cervantes, Leben und Werk des grossen Humoristen*, Bern, München, Francke, 1963, S. 90f.; Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, S. 48: "Aus ephemer Intendiertem, wie der Parodie der Ritterromane durch Cervantes, wurde der *Don Quixote*"; Christoph Strosetzki, *Miguel de Cervantes, Epoche – Werk – Wirkung*, München, 1991, 157ff.; Heinz-Günter Schmitz, "Consuetudo und simulatio, Zur Thematik des Lalebuchs", in: *Wunderseltsame Geschichten, Interpretationen zu Schildbürgern und Lalebuch*, hg. von Werner Wunderlich, Göppingen, Kümmerle, 1983 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 384), S. 121-141, hier S. 134; Ertz, "Nachwort", S. 147.

Widersprüche nicht aufzulösen sind. Im *Quijote* sind das die verschiedenen Quellen bzw. Erzähler, im *Lalebuch* ist es neben den Quellenfiktionen der Schein von Erzähleranwesenheit sowohl auf der Ebene des Erzählens, als auch auf der des Erzählten. Trotz der Funktion dieser Widersprüche als Ironiesignale müssen sie auch als Niederschlag des geschichtlichen Standes von Kohärenzforderung und Widerspruchsfreiheit gelten[6].

## Ironie und Autorschaft im *Don Quijote*

Die Vorrede des *Don Quijote* weist mit all der Deutlichkeit, deren ein indirektes, ironisches Sprechen fähig ist, darauf hin, dass die erzählte Geschichte eine frei erfundene ist. Sie verhandelt drei Themen. Erstens die Autorschaft des Textes, zweitens die Entstehung der Vorrede, drittens das freie Erfinden von Texten und das Fingieren von (fremder) Autorschaft.

Der Ich-Erzähler stellt sich ganz unproblematisch als Autor des vorliegenden Buches vor, dessen Geschichte er selbst erfunden hat, die sich 'su ingenio', 'seinem Geist' verdankt (I/Prolog; I,50; 23)[7], und die zu schreiben ihn "algún trabajo" (I,51), "einige Mühe" (24) gekostet hat. Insofern geschieht es zu Recht, wenn einer der in den deutschen Übersetzungen (mit Ausnahme der Widmung) regelmässig weggelassenen Paratexte, die "Aprobación" des zweiten Teils durch Magister "Joseph de Valdivielso", den Autor nicht nur einmal mehr als "Miguel de

6 James A. Parr, *Don Quixote, An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1988, S. 35, schreibt über diese Widersprüche: "Shall we interpret this inconsistency as deliberate on Cervantes's part? If so, it is a brilliant self-parody. Or could it be carelessness? Much as it pains one to say so, we must always allow for the latter possibility in the case of the *Quixote*. This is no well-wrought urn but rather an epoch-marking exercise in experimental fiction, and there are undeniably some inconsistencies and rough edges." Parr, der die Gestaltung der Erzählerfigur gründlich untersucht, setzt hier dennoch den empirischen Autor als verantwortliches Subjekt ein.

7 Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, Madrid, Sanchez, 1611, beschreibt "ingenio" mit 'Erfindungsreichtum': "ingenium, a gignendo, propie natura dicitur cuique ingenita, indoles".

Cervantes" identifiziert, sondern auch den Bescheidenheitstopos aus der Vorrede des ersten Teils seiner Ironie entkleidet und in sein unironisches Gegenteil überführt, wenn es über den zweiten Teil heisst, "es obra muy digna de su grande ingenio" (II,28), "ein Werk, sehr würdig seines bedeutenden Geistes". Der zweite Teil des *Quijote* ist also auch in den Paratexten u.a. eine Lektüre des ersten.

Der performative Selbstbezug des zweiten Themas – die Vorrede entsteht, indem von ihrer Entstehung die Rede ist ("las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo" [I,58], "und beschloss, die gleichen Worte für die Vorrede zu verwenden" [30]) – legt es nahe, das dritte Thema, die freie Erfindung von Texten, auch auf die Geschichte des Don Quijote zu beziehen. Die Texte, zu deren Erfindung einschliesslich fingierter Autorschaft der Ich-Erzähler und Autor von seinem ungenannten Freund aufgefordert wird, stehen, so muss man schliessen, gleich nach der Vorrede. Jedenfalls sind diese Texte mit den Namen der sagenhaften Gestalten überschrieben, von denen zuvor die Rede war. Ausserdem sind sie auffällig schlecht oder jedenfalls so unkonventionell gemacht, dass ihr Gemachtsein und damit die Frage nach dem Produzenten hervortritt.

Auf diese Weise wird einerseits 'Theorie und Praxis' willkürlichen Erfindens, andererseits das Erkennen von Ironie und Fiktion zu Beginn des Romans sozusagen an einem einfachen Beispiel demonstriert[8] und eingeübt, noch bevor vom Titelhelden erzählt wird. Die Frage nach dem Autor stellt sich schon bald in mehrfacher Weise auch für die Geschichte des Quijote, denn so deutlich die Autorschaft des Ich-Erzählers in der Vorrede auch gezeigt wird, so bemerkenswert ist gleichzeitig ein Moment der Irritation in diesem Bild. Zwischen die Behauptungen von Autorschaft ist nämlich deren Relativierung eingelassen, wenn es heisst "yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote" (I,50), "ich, der ich zwar der Vater des Don Quijote zu sein scheine, in Wahrheit aber nur sein Stiefvater bin" (23). Was damit gemeint ist, lässt sich zwar genau angeben, es ist zum einen der Unterschied zwischen dem "autor" und dem "segundo autor" (I/8;

8 Mark Axelrod, *The Poetics of Novels*, Hampshire and London, Houndsmill, Basingstoke, New York, St. Martin's Press, 1999, S. 3: "It is, quite clearly, a kind of eccentric commentary which 'lays bare the device'."

I,137), dem "Verfasser" und dem 'zweiten Verfasser' (97), und zum andern der Unterschied zwischen dem arabischen Autor und dem Herausgeber seines übersetzten Manuskripts, doch wird das erst in Kapitel 9 erkennbar, also acht Kapitel oder ungefähr achtzig Seiten später. Gerade wenn man davon ausgehen wollte, dass sich die unklare Vater-Stiefvater-Andeutung später eindeutig auflöste, wäre man gezwungen festzustellen, dass der Erzähler in der Vorrede ohne Not für die folgenden fünfzig Seiten eine gewisse Unklarheit bezüglich seiner soeben noch und gleich anschliessend wieder behaupteten Autorschaft erzeugt ("Sólo quisiera dártela monda y desnuda" [I/Prólog; I,50], "Ich hätte dir die Geschichte gern ganz nackt und bloss unterbreitet" [24]), die er leicht hätte vermeiden können, indem er an dieser Stelle entweder von der Beeinträchtigung seiner Autorschaft geschwiegen oder gleich vollständig davon berichtet hätte. Wie gross die Irritation der Leser durch diese Relativierung der Autorschaft bei der Erstlektüre ist und ob sie sich über acht Kapitel erstreckt, muss offen bleiben, da der Text die Relativierung bis zum Ende von Kapitel 8 weder auflöst noch unterstützt, sondern nur einen einzigen Erzähler sprechen lässt, der offensichtlich ein mit schriftlichen Quellen arbeitender Autor ist[9].

9 Christiane Stolz, *Die Ironie im Roman des Siglo de Oro, Untersuchungen zur Narrativik im* Don Quijote, *im* Guzmán de Alfarache *und im* Buscón, Frankfurt, Peter Lang, 1980, S. 6: "Schon im ersten Satz des *Don Quijote* bemerkt der Leser, dass ihm das Folgende von jemandem erzählt wird, der in der Ichform spricht. Eine genaue Bestimmung dieser Erzählergestalt erweist sich jedoch als ausserordentlich schwierig. Sie soll fortan als 'Haupterzähler' bezeichnet werden, weil der Leser alle weiteren narrativen Medien stets nur durch dessen Bewusstsein hindurch sehen kann und nur er während des gesamten Erzählvorgangs zumindest implizit vorhanden ist. Dieser Haupterzähler stützt sich allerdings, wie sich schon bald zeigt, auf in ihrer Zuverlässigkeit sehr unterschiedliche Quellen."

Parr, *Don Quixote*, S. 12, unterscheidet zwischen einem "supernarrator" und dem 'zweiten Autor', sieht hier also kein Sprechen des Erzählers von sich in der dritten Person.

E. Michael Gerli, *Refiguring Authority, reading, writing, and rewriting in Cervantes*, Lexington, Kentucky, 1995, 77, 119f. wendet sich gegen Parrs Entwurf einer Hierarchie der Erzähler und hat insofern Recht, als Parr einen "supernarrator" an die Spitze stellt und seiner Studie dennoch den Titel "Anatomy of Subversive Discourse" gibt. Gerli hingegen sieht keine den verschiedenen Erzählerstimmen übergeordnete Instanz, sondern alles Erzählen aufgelöst in Subjektivitäten.

Beim Versuch, die Anspielung in der Vorrede zu erklären, entstehen jedoch auch weitere Fragen. Wer ist denn der Erzähler bzw. Autor, der in Kapitel 1 sich einerseits nicht mehr an den Namen des Dorfes erinnern kann und andererseits mit verschiedenen schriftlichen Quellen arbeitet? Wenn es der zweite Autor ist, wie kann er sich dann an den Namen des Dorfes nicht mehr, an die "conjeturas verosímiles" (I/1; I,71), an die "wahrscheinlichsten Mutmassungen" (39) aber sehr wohl erinnern – liegt ihm nicht beides in Gestalt derselben Quellen vor und wendet er in Kapitel 9 nicht Zeit für Nachforschungen auf, in der er auch den Dorfnamen leicht hätte wieder feststellen können? Wie und wann geht ferner sein Erzählen in das des ersten Autors über, von dessen Abbrechen er in Kapitel 8 berichtet?

Wenn es hingegen der erste Autor ist, der den Dorfnamen vergessen hat und dem seinerseits noch andere Quellen vorliegen, wie und wann geht *sein* Erzählen in das des zweiten Autors über, der ja am Ende von Kapitel 8 über den ersten Autor spricht? Stammt vielleicht nur dieser letzte Satz vom zweiten Autor? Wenn ja, dann ist der Satz allein aufgrund seines Inhaltes und nachträglich als solcher erschliessbar und wird weder durch eine inquit-Formel, noch durch formale Elemente wie Anführungszeichen oder Absatz eindeutig angekündigt. Das hiesse, die Leser befänden sich in Unkenntnis, von wem der Erzählerbericht, den sie lesen, jeweils stammt und könnten das immer erst im Nachhinein sicher bestimmen[10].

Beide Möglichkeiten sind denkbar, aber keine ergibt sich zwingend und keine bringt sämtliche Fragwürdigkeiten und Widersprüche zum Verschwinden. Eine solche Lösung muss es auch gar nicht geben, da die Quellenberufungen ironische Quellenfiktionen sind, die als solche vom Träger der ironischen Absicht zeugen und so den Eindruck eines den Text verantwortenden Autors hervorbringen sollen (einen Autor des Textes gibt es *in Wirklichkeit* natürlich immer, aber kein

10 Stolz, *Ironie*, S. 10: "Es taucht nämlich die Schwierigkeit auf, des Haupterzählers eigene Perspektive von der seiner wichtigsten Quelle, also von der Cide Hametes, zu unterscheiden. Eine solche Trennung erweist sich aber als schier undurchführbar. [...] Die Entscheidung, in wessen Perspektive dargestellt wird, bleibt [...] zumeist dem Leser überlassen." Parr, *Don Quixote*, S. 3, spricht von "frequent shifts from one narrator to another without warning".

Text muss ausdrücklich auf ihn hinweisen und kein Text muss es *so* tun).

Nicht notwendig bzw. von auktorialer Willkür ist die Unterbrechung des Erzählens in Kapitel 8 und 9. Gerade wenn man die Faktizität des Erzählten unterstellen wollte, ist sie in dieser Form überhaupt nicht notwendig, sondern hätte sich ganz anders, d.h. viel weniger auffällig gestalten lassen. So aber, durch das Abbrechen mitten in einer spannenden Szene und den späteren Rückbezug mit der Behauptung, "[d]ejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas" (I/8; I,139), "[i]m ersten Teil dieser Geschichte verliessen wir den tapferen Biskayer und den berühmten Don Quijote, wie sie, die blanken Klingen hoch erhoben, einander gegenüberstanden [...]" (98), wird das Unwirkliche des erzählten Geschehens betont und seine Konstitution durch Erzählen sichtbar gemacht. Denn in Wirklichkeit, und damit ist jetzt die erzählte gemeint, könnte die angespannte Haltung des Biskayer und Don Quijotes nur ein Moment im dynamischen Ablauf von Bewegung gewesen sein, während das Erzählen sie wie in einer Momentaufnahme festhält, wiederholt und damit auszudehnen scheint. Der Erzähler hätte, nachdem er ja in Kenntnis der Fortsetzung ist – und das muss er seit Beginn des Erzählens sein, da sein Bericht nachträglich erfolgt –, die Szene ohne Unterbrechung zu Ende erzählen und den Bericht vom Abbruch des ersten Fragments und der Suche nach der Fortsetzung entweder vorziehen oder nachliefern können. Das aber macht der Text nicht, und zwar aus demselben Grund, aus dem auch der Autorstatus in der Vorrede verunklart wurde und aus dem ab Kapitel 9 immer wieder auf den anderen, angeblich eigentlichen Autor Cide Hamete verwiesen wird. Alles dient dazu, dem Leser das Erzählen als solches bewusst zu machen. Das wiederum heisst, die übliche, dem epischen Präteritum zum Trotz entstehende Illusion, Wirkliches jetzt mitzuerleben, zu stören. Es heisst nicht, diese Illusion zu *zer*stören, denn der Eindruck, Wirkliches jetzt mitzuerleben, wird sich immer wieder herstellen und ist für das Erzählen auch unverzichtbar, aber dass es sich um einen blossen Eindruck und eine Illusion handelt, das soll punktuell unterstrichen werden.

Eine derartige Illusionsstörung dient – wie längst grundsätzlich

festgestellt wurde[11] – dem Aufbau einer zweiten Illusion, nämlich der, es sei eine erzählende Person, der sogenannte Erzähler und Autor, der das Erzählte erfunden hat, anwesend, und zwar in einem Jetzt, einer raumzeitlichen Nähe, in der diese Person zum Leser zu *sprechen* scheint (während in der ausserliterarischen Wirklichkeit ja Geschriebenes vorliegt). Auch diese Illusion kann noch gestört werden als höchste Form der Metafiktion oder Selbstreflexivität der Literatur (klassisches Beispiel ist der *Tristram Shandy*, erschienen zwischen 1759 und 1767), doch ist das im *Don Quijote*, soweit ich sehe, nicht der Fall[12]. Der Zweck der Quellenfiktionen und Erzählervermehrung ist somit eine Illusionsstörung. Sie dient dazu, das Bild einer erzählenden Person, die Autor ist, zu entwerfen und das Erzählen und das Erzählte immer wieder auf sie zurückzuführen, sie als den Urheber von beidem darzustellen. Autorschaft einerseits und Unwirklichkeit bzw. Erfundensein des Erzählten andererseits bedingen hier einander[13].

11 Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler, 1955, S. 69; ihm schliesst sich an Rainer Warning, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jaques le Fataliste*, München, Fink, 1965, S. 58f. Unter Verwendung anderer Begriffe beschreibt Werner Wolf in seiner enzyklopädischen Arbeit, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst, Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*, Tübingen, Niemeyer, 1993, S. 238, diesen Vorgang so: "Die Distanzierung von der Fiktion führt damit zu einer Solidarisierung mit dem Ironiker. Da dieser aber eine greifbare Figur ist, kann hier die ironietypische Solidarisierung des Lesers mit ihm wirkungsästhetisch umschlagen in den Aufbau einer Sekundärillusion." Nicht mehr berücksichtigt werden konnten die z.T. einschlägigen Beiträge aus: Fotis Jannidis [u.a.], *Rückkehr des Autors, zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer, 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), 553 S.

12 John Jay Allen, *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*, Gainesville, Florida, UP of Florida, 1969, S. 19: "Tristram Shandy, in fact, represents in extreme form the problem presented by Cide Hamete's appeareance in *Don Quixote*. [...] [A]s in *Don Quixote*, the principal concern is not with point of view as such, but with the dialectic between the consciousness of the narrator in his own lived time, and the objects external to him, belonging to a preterite time, which he must order and project. Sterne's novel represents the extreme toward which Cervantes' only tends."

13 Stolz, *Ironie*, S. 13: "Die Beschreibung der Erzählmedien hat gezeigt, dass der Leser in seiner Lektüre durch unerwartete Widersprüche gewissermassen gestört wird, d.h. sein Erwartungshorizont wird immer wieder durchbrochen und er

Als Parallele zum *Lalebuch* sind zwei Momente bemerkenswert. Zum einen die Vielfalt der Quellenfiktionen, zum andern die vordergründige Namenlosigkeit des als Autor auftretenden Erzählers (den im *Quijote* nur die Paratexte immer wieder nennen: "Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra" (I,43), "Verfasst von [...]", heisst es beispielsweise auf dem Titelblatt). Der namentlich autorisierte *Quijote* und das anonyme *Lalebuch* gleichen sich in der Namenlosigkeit der Erzählerfigur, die als Autor auftritt.

Dass das Spiel mit den vielen Quellen und den anderen Autoren bzw. dem ersten Autor nur ein nicht ernst gemeintes, ironisches ist, das von einem dahinterstehenden Autor, dessen Name auf dem Titelblatt steht, zeugen soll[14], zeigt sich in aller Deutlichkeit, als der Ernstfall eintritt und jemand anders dem Autor "Miguel de Cervantes" in der ausserliterarischen Wirklichkeit die Autorschaft streitig macht. Diese Probe aufs Exempel verdanken wir dem Autor Avellaneda und seinem *Don Quijote* von 1614. Zwar trägt der Erzähler des ein Jahr darauf erschienenen zweiten Teils des *Quijote* von "Miguel de Cervan-

wird an die Fiktivität des Geschehens erinnert." Marika Müller, *Die Ironie, Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg, 1995, spricht S. 48 davon, dass die "fiktionsironischen Qualitäten des *Don Quijote*" das "eigentlich weltliterarische Gerüst des Romans" bilden.

14 Die Kanonisierung, um nicht zu sagen Dogmatisierung, der in der Tat grundlegenden und unverzichtbaren literaturwissenschaftlichen Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler hat im Falle des *Quijote* dazu geführt, dass zwar die unterschiedlichen Erzählerfiguren in angemessener Präzision unterschieden werden, aber die Möglichkeit, sie könnten verschiedene Manifestationen derselben Instanz sein, und es könne derselbe Erzähler von sich mal in Er- und mal in Ich-Form sprechen, nicht immer gesehen wird. Gerhart von Graevenitz, "Erzähler", in: Hans-Werner Ludwig, *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen, Narr, 1989, S. 78-105, hier S. 82, weist auf diese Dogmatisierung hin. Stolz, *Ironie*, S. 6, erwähnt die Möglichkeit, dass der von ihr so genannte Haupterzähler in Kapitel 8 von sich in der dritten Person schreibt. Stolz, *Ironie*, und Parr, *Don Quixote*, haben gründliche Untersuchungen der Erzählerfiguren im *Don Quijote* vorgelegt und beide sprechen von einem "Haupterzähler" bzw. "supernarrator". Paradigmatisch für die Ablehnung dieser sachgerechten Hierarchisierung, ohne die sich der Anspruch des Erzählers, Autor zu sein, nicht sehen lässt, und für die egalitäre Auflösung der Erzählerfiguren in gleichberechtigte Erzählerstimmen ist E. Michael Gerli, *Refiguring Authority*, S. 77, 119f.

tes" nach der Widmung an den Grafen von Lemos und beginnend mit dem "Prólogo al lector" wiederum keinen Namen mehr, aber erstens wendet sich der Prolog gegen den anderen Autor in aller Selbstverständlichkeit als gegen den falschen, zweitens nennt sich der Autor periphrastisch, indem er als Verfasser von Texten auftritt, die Titel von "Cervantes" sind, nämlich *Persiles y Sigismunda* und der zweite Teil der *Galatea* (II/An den Leser, II/Zueignung an den Grafen von Lemos), und drittens hatte er sich auf dem Titelblatt des *Segunda Parte* von *Don Quijote* als "Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte" (II,26), "Miguel de Cervantes Saavedra, de[r] Verfasser des ersten Teils" (639) bezeichnet. Ungerührt von diesen Bezeugungen der Autorschaft beginnt das erste Kapitel dennoch mit der Formulierung "[c]uenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia [...], que" (II/1; II,41), "Cide Hamete Benengeli berichtet im zweiten Teil dieser Geschichte, [...], dass" (648). Wenn der eben noch eifersüchtig gegen einen realen Plagiator polemisierende Verfasser seine Autorschaft unbewegt an einen andern abtritt, dann ist das ein Signal für die Unwirklichkeit dieses neuen Rivalen, der keiner ist, weil er vom wahren Autor erfunden wurde und nur ironisch eingesetzt wird. Jeder Auftritt dieses erfundenen Autors ist daher ein indirekter, ironischer Auftritt seines Erfinders und wahren Autors.

Ausserhalb der Polemik gegen Avellaneda sind die periphrastischen Autornennungen ein literarisches Element, das nicht nur zwingend als Ironie verstanden werden muss, sondern obendrein als Ironie des Autors "Cervantes". Wenn vom Verfasser der *Galatea*, "Miguel de Cervantes" (I/6; I,120; 81), oder von "un soldado español llamado tal de Saavedra" (I/40; I,486), "ein einziger spanischer Soldat, ein gewisser de Saavedra" (491) die Rede ist oder periphrastisch vom Autor der Novelle *Rinconete y Cortadillo* (I/47; I,560; 582)[15], dann muss es sich dabei entweder um die zufällige Nennung irgendeines Autors han-

15 Diese Novelle ist bei Erscheinen des *Quijote* noch nicht veröffentlicht, es handelt sich also einerseits um eine zunächst nur für den Autor eindeutige Anspielung und Selbstnennung, so dass hier ein privater Scherz des Cervantes vorläge. Das ändert sich aber 1613 mit dem Erscheinen der Novellensammlung. Andererseits könnte der Verweis auf den namenlosen Autor angesichts der Namenlosigkeit des 'zweiten' *Quijote*-Autors auch vorher schon als Hinweis auf diesen verstanden werden.

deln, bei der sich die Leser weiter nichts zu denken brauchen, oder aber (und nur das ist wahrscheinlich) um die Selbstnennung desjenigen Autors, der sich ironisch hinter Namenlosigkeit und fiktiven Erzählerfiguren sichtbar verbirgt und nun die Ironie so weit treibt, dass er in der Maske der Namenlosigkeit die Maske zugleich fallen lässt und aufbehält, wenn er seinen Namen verwendet, als wäre er damit nicht gemeint[16].

## Ironie und Autorschaft im *Lalebuch*

Die Funktion der Vorrede und des ersten Kapitels im *Don Quijote* üben im *Lalebuch* das Titelblatt und der "Eyngang in diese Histori" aus. Die Bedeutung der Quellenberufung im Titel, "aus unbekanten Authoren zusammen getragen" (3) ist nicht eindeutig festzulegen: entweder handelt es sich um die Ankündigung von Unerhörtem oder bereits um die ironische Berufung auf Autoritäten, die erkennbar keine sind, weil es sie nicht gibt. Selbst wenn es sie geben sollte, werden sie durch zwei andere Formulierungen fragwürdig. Die erste steht noch vor den "Authoren" und verspricht "unerhörte und bißher unbeschriebene Geschichten und Thaten der Lalen zu Laleburg" (3). Stammt die Geschichte nun aus schriftlichen Quellen oder ist sie 'unbeschrieben'? Der Widerspruch verschwindet, wenn sich das Adjektiv 'unbeschrieben' auf die zusammengetragene Geschichte als solche bezieht, was freilich nicht sicher auszumachen ist. Die zweite Formulierung folgt auf die Rede von den "Authoren" und behauptet, die Geschichte sei "auß Rohtwelscher in Deutsche Sprach gesetzt". Selbst wenn es die angerufenen Autoren gibt, so haben sie in Rotwelsch, der Geheim- und Gaunersprache, geschrieben, was diese Quelle zugleich schwer überprüfbar und geheimnisvoll macht. Und wenn man annehmen

16 Stolz, *Ironie*, S. 6: "Er ["der tatsächliche Autor, Miguel de Cervantes"; R.K.] tritt aber nicht als Erzähler, sondern als ausserhalb des Geschehens stehende Figur auf, und damit wird der Leser gleichzeitig wieder an den fiktiven Charakter des Haupterzählers erinnert."

wollte, dass sich alle diese Widersprüche auflösen lassen[17], so bliebe es dennoch dabei, dass sie eine vordergründige Widersprüchlichkeit erzeugen, die den Text in auffälliger Weise fragwürdig macht, und zwar hinsichtlich der Entstehung, der Warheit des Erzählten und damit auch hinsichtlich des sie verantwortenden Autors.

Unzweifelhaft ironisches Sprechen beginnt in der zwölften Zeile des Titelblatts mit dem Namenrätsel:

> zusammen getragen [...] Durch:
> Aabcdefghiklmnopqrstuwxyz.
> Die Buchstaben so zu viel sindt/
> Nimb auß/ wirff hinweg sie geschwindt/
> Und was dir bleibt/ setz recht zusammen:
> So hastu des Authors Namen. (3)

Das unlösbare Rätsel ist nicht dazu da, den Namen des Autors zu verbergen, sondern auf die Urheberschaft eines Autors und sein Vorhandensein aufmerksam zu machen. Die Unlösbarkeit des Rätsels ist so offenkundig, dass die Lösungsanweisung weder ernst, noch als ernsthafte Täuschung gemeint sein kann, die die Leser zu fruchtlosen Versuchen veranlasst[18]. Die offenkundige Unlösbarkeit zwingt vielmehr dazu, einen Urheber zu unterstellen, der alles das gewusst und gewollt hat: die Unlösbarkeit, ihr Durchschautwerden durch die Leser, deren Einsicht in seine Absicht und damit das Erkennen seiner Autorschaft. Dieses Versteckspiel ist ironisch in dem doppelten Sinne,

17 John Van Cleve, "Wunderseltsames und Abenteuerliches, gelesen und gehört, Erzähltechnik und Rezeption beim *Lalebuch* (1597)", in: *Daphnis*, 27, 1998, S. 443-451, hier S. 445-450, löst den Widerspruch in ein Nebeneinander von geschichtlich realen Rezeptionsmöglichkeiten, Lesen und Vorlesen, auf.

18 Dennoch hat es wissenschaftliche (Re-)Konstruktionsversuche gegeben, auf die Bachorski hinweist; Hans-Jürgen Bachorski, "Ich, Aabcdef etc. ... La Fiction de l'auteur et du narrateur dans le *Lalebuch* (1597)", in: Danielle Buschinger (Hg.), *Figures de l'écrivain au Moyen Age, Actes du Colloque du Centre d'Etudes de l'Université de Picardie Amiens 18-20 mars 1988*, Göppingen, Kümmerle, 1991 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 510), S. 25-35, hier S. 28f. Zu den Rätseln im *Lalebuch* vgl. jetzt Andreas Bässler, "Die Funktion des Rätsels im *Lalebuch* (1597)", in: *Daphnis*, 26, 1997, S. 53-84, dessen ansonsten gründliche Darstellung allerdings die Erzähleironie kaum berücksichtigt.

dass es zum einen den angekündigten Autornamen nicht verrät und zum andern, dass der Autor auch damit gerechnet hat, dass die Leser seine Ironie erkennen. Das entspricht soweit noch dem Normalfall der Ironie, in dem eine ironische Absicht des Sprechers unterstellt werden muss, damit die vordergründige, direkte Aussage relativiert und die indirekte Aussage erkannt werden kann. Ironie dieser Art erzeugt also immer den Eindruck einer dahinterstehenden, verantwortlichen Person, die als solche Träger der Aussageabsicht sein muss[19].

Das Besondere des vorliegenden Falles besteht nun darin, dass die direkte Aussage nicht durch eine von ihr abweichende, indirekt mitgeteilte Aussage ersetzt wird, sondern durch keine, da der versprochene Name sich nicht (re)konstruieren lässt. Diese Ergebnislosigkeit stellt den Aufwand des ironischen Umwegs von der direkten zur indirekten Aussage in Frage. Da es für sie keine sachliche Berechtigung oder gar Notwendigkeit gibt, muss an deren Stelle die blosse Absicht des anzunehmenden Subjekts der ironischen Rede treten und damit diejenige Person, deren Name durch das Rätsel so auffällig verschwiegen wird. Dort, wo der Inhalt der Rede fehlt, wo sozusagen nichts gesagt wird, da tritt diejenige Instanz an die Stelle des Inhalts, die für die Inhaltslosigkeit verantwortlich sein muss und sich so selbst zum Inhalt macht: das Subjekt dieses Sprechens, die Figur des Autors, die sich mit dem die Ironie durchschauenden Leser in ein Einverständnis setzt. Das ironische Namenrätsel inszeniert die Instanz des Autors als Urheber also gerade dadurch, dass sein Name vorenthalten wird. Die vergleichbare Namenlosigkeit des Erzähler-Autors im *Don Quijote* ausserhalb der Paratexte bestätigt, dass es sich bei der vom *Lalebuch* erzeugten Namenlosigkeit nicht nur um die unmittelbare Umsetzung einer ausserliterarischen, realen Intention handelt (den Willen zur Anonymität), sondern um ein literarisches Mittel, das bestimmte Effekte sucht, nämlich ein indirektes Sprechen, das ein Bild der sprechenden Instanz erzeugt.

Die letzte Formulierung des Titelblatts, "Mit Privilegien des Authoris allezeit zu verbessern und zu vermehren/ aber nicht nachzudrucken", enthält im ersten Teil die konventionelle Verbesserungs- und

19 Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 238.

Vermehrungsaufforderung, nur etwas anders formuliert als üblich[20]. Die Funktion dieser stilistischen Abweichung zeigt sich im zweiten Teil der Formulierung, wo sie es erlaubt, ein Nachdruckverbot im Namen des Autors auszusprechen, das, weil nicht von einer staatlichen, sondern bloss von einer privaten Autorität verkündet, als illusorisch offenkundig ist, weil schon die Reichweite des staatlichen Privilegs begrenzt war. An diesem, für die Transformation der Autorschaft zur "Werkherrschaft"[21] rund 200 Jahre später neuralgischen Punkt wird erneut ein Bild des ironischen Autors entworfen, dessen Selbstironie zwei Aspekte enthält.

Trotz der offenkundigen Vergeblichkeit wird – und geschichtlich hat er sich durchgesetzt – der Anspruch des Autors auf Verfügungsgewalt über das Werk seines Geistes angemeldet. Diesen absoluten Anspruch hebt die Selbstironie auf, d.h. sie nimmt ihn sowohl zurück, als dass sie ihn auch bewahrt, denn das Subjekt der Selbstironie nimmt als solches eine Position ein, die mit der Einsicht in die Vergeblichkeit des Anspruchs schon über dieser Vergeblichkeit steht. Die Selbstironie hält den Anspruch mit und trotz seiner Vergeblichkeit fest und verwirklicht mit der Selbsteinsicht in die Vergeblichkeit des eigenen Wunsches eine vollständige Einsicht in sich selbst, die in ihrer Vollständigkeit der vergeblich beanspruchten absoluten äusseren Verfügungsgewalt entspricht. Diese souveräne Selbstironie auf dem Titelblatt des *Lalebuchs*, dieser Humor, hat dieselbe Aufgabe wie die selbstironische Bescheidenheit der Autorfigur zu Beginn des *Quijote*-Prologs, nämlich die, Autorschaft zu beanspruchen.

Das *Lalebuch* setzt die Quellenangaben oder -fiktionen des Titelblatts im "Eyngang in diese Histori" fort, diesmal aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit eindeutig als Fiktionen erkennbar, so dass die

20 Hermen Bote, *Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel*, hg. von Wolfgang Lindow, Stuttgart, 1966, 1975, S. 8: "Unnd bit hiemit einen jetlichen, wa mein Schrifft von Ulenspiegel zu lang oder zu kurtz sei, dass er das besser, uff das ich nit undanckt [!] verdiene." Vgl. die ähnlich lautenden Formulierungen der folgenden Schwankromane; "Der Pfarrer vom Kalenberg", in: Felix Bobertag, *Narrenbuch*, Berlin, Stuttgart, Spemann, 1884, S. 85f., V. 2158-2165; "Histori Peter Lewen", in: Ebd., S. 140, V. 1653-1656; "Salomon und Markolf", in: Ebd., S. 361, V. 1863-1870.

21 Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft, Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn, 1981, S. 99-102.

Formulierungen des Titelblatts vermutlich ebenfalls vom Text als widersprüchliche gemeint waren. War dort von schriftlichen Quellen, den "unbekannten Authoren", die Rede gewesen, wird nun ausführlich eine mündliche Quelle geschildert (6-9), von der das Titelblatt noch nicht gesprochen hatte. Jetzt soll die Geschichte der Lalen von einem Schiffer stammen, der sie dem Autor im Laufe mehrerer Schifffahrten und Tage erzählt hat, von dem sie anschliessend lediglich aufgeschrieben und redigiert wurde (7ff).

Nach dieser ohne begleitende Ironiesignale vorgetragenen Schilderung wird eine neue schriftliche Quelle eingeführt, die mit den im Titelblatt genannten Quellen freilich nicht identisch zu sein scheint. Wie im letzten Kapitel von Teil I des *Quijote* (I/52; I,604; 634f.) will der Erzähler-Autor Bücher benutzt haben, die "von Würmen also zurstochen gewesen/ dz [!] ich mehrertheils errahten müssen/ etliches gar nit lesen können" (9). Hier wird keine legitimierende Quelle angeführt, sondern eine höchst zweifelhafte, die gerade keine Informationen enthält bzw. zum "errathen" zwingt und somit ein mehr oder weniger willkürliches Erfinden durch den Autor inszeniert. Darauf weist indirekt ebenfalls die das Kapitel abschliessende Wendung, "Solches hab ich dir/ günstiger Leser/ nicht verhalten wöllen noch sollen" (9). Mit ihrer nahezu inhaltslosen Bekräftigung, der Autor habe mitteilen wollen, was er mitgeteilt hat, betont sie, wie fragwürdig es ist, eine schwer oder unlesbare schriftliche Quelle anzugeben, und lenkt die Aufmerksamkeit damit auf die Quellenangaben überhaupt; deren Widersprüchlichkeit und Unüberprüfbarkeit verweist zusammen mit der Ironie des Titelblatts auf die Erfindung des Erzählten durch einen Autor.

Der einzige Beitrag, der die metafiktionalen Elemente des *Lalebuchs* in vergleichbarer Weise beurteilt wie der vorliegende, stammt von Hans-Jürgen Bachorski. Die Funktion des Titelblatts sei es, den Autor "en tant que sujet juridique et en tant qu'auteur créateur individuel" darzustellen und das Werk "comme entité fermée et singulière"[22].

22 Bachorski, "Ich, Aabcdef etc.", S. 30. Von Bachorski stammt auch die umfangreichste Untersuchung des *Lalebuchs*, seine ungedruckte Habilitationsschrift *Irrsinn und Kolportage, Studien zum* Ring, *zum* Lalebuch *und zur* Geschichtsklitterung, Bayreuth, 1992. Ich danke Hans-Jürgen Bachorski für die Einsicht in das Typoskript.

Daneben sieht er den Text aber auch als "'ouverte'" vorgeführt, dass Autor und Text sich nicht festlegen liessen und der Autor vielmehr nicht als ein reales, sondern als ein "'être de papier'" gezeigt würde[23]. Damit geht er über die hier vertretene These sozusagen hinaus, denn nicht die Auflösung der Autor-Position wird hier behauptet, sondern ihr Aufbau als archimedischer Punkt der Ironie. Möglicherweise kommt Bachorski zu dieser Schlussfolgerung, indem er die Unlösbarkeit des Namenrätsels wie die Mitteilung einer Bedeutung liest und nicht mehr nur das Funktionieren dieser Schreibweise untersucht. Beschränkt man sich hingegen auf letzteres, bleibt die Autor-Instanz als Träger der Ironie bestehen. Die Auflösung der Präsenzillusion, die an die Stelle des zu sprechen scheinenden Autors dann in der Tat das bedruckte und zu lesende Papier setzt, ergibt sich als Funktion der Schreibweise erst aus einer anderen Stelle, nämlich der Darstellung des hustenden Erzählers (77), die hier, weil es nicht primär um Illusionsstörung geht, nicht näher betrachtet zu werden braucht[24].

Die Fiktionsironie, die im zweiten Teil des *Don Quijote* durch das Auftauchen des gedruckten ersten Teils und den Auftritt einer Figur aus dem falschen zweiten Teil erzeugt wird, produziert das *Lalebuch* erstens durch das Verhältnis zwischen Erzähler und fiktiven Lesern und zweitens durch das Verhältnis zwischen Erzähler *und* Lesern auf der einen und den erzählten Figuren auf der andern Seite. Der Erzähler, der im "Eyngang" ausführlich darstellt, wie er zur Redaktion und überhaupt zur Kenntnis dieser Geschichte gekommen ist, die weder von ihm handelt, noch – da er sie ja nicht gekannt hatte – von ihm handeln kann, dieser Erzähler taucht unversehens als erzählte Figur in der Geschichte der Lalen auf. Voraussetzung dafür ist die Präsenzillusion, die von den Selbstkommentaren der Erzählerfigur betont wird, in denen der Erzähler sich selbst mit einem spontanen Gedanken zu unterbrechen scheint. Das ist vom Text inszeniert, insofern dessen Schriftlichkeit die Möglichkeit von Überlegung und

23 Ebd., S. 30, 34.

24 Vgl. Rupert Kalkofen, "Von der Notwendigkeit des Überblicks, Die schriftliche Mündlichkeit des 'self-conscious narrator' in *Iwein*, *Lalebuch* und *Tristram Shandy*", in: *Daphnis*, 24, 1995, 571-601, hier S. 597f.; kritisch dazu Van Cleve, "Wunderseltsames", S. 451.

Korrektur enthält, so dass auch der Anschein spontanen Sprechens auf nicht-spontaner Überlegung und Absicht beim Schreiben zurückgeht. So heisst es über Orpheus: "daß wann er auff seiner Harpffen gespielet/ so seyen jhme/ sein liebliches Gesang zuhören [...] gantze Wälde/[!] ja gantze Berge (ist vielleicht zu der zeit gewesen/ da die Berge noch gehn vnd reden konten) nachgezogen" (34,22-27). Dieses Beiseitesprechen des Erzählers gilt einem fiktiven Publikum, wodurch auch reale Leser sich angesprochen fühlen dürfen, was aber dennoch die Anrede eines fiktiven Publikums bleibt, da es zum Zeitpunkt des Schreibens ja nicht anwesend war und sein etwaiges Verhalten vom Erzähler imaginiert und festgeschrieben wird. Als er vom Regiment der Frauen erzählt, unterbricht sich der Erzähler mit der ausdrücklichen Wendung an ein Publikum: "(wie meint jr dz es gangen seye?)" ( 20,28-31). Und schliesslich versetzt sich der Erzähler punktuell unter die Figuren der erzählten Geschichte, wenn er sich in einer der Salzsaat-Episoden kommentiert: "Ich zwar wuste wol/ daß es brennende Nesseln weren gewesen/ [...] wolt es jhnen doch nit sagen" (65,15-18). Dabei kann er sein fiktives Publikum auch gleich mit einschliessen, wie in Kapitel 20, wenn die "Fraw Schultheissin" ihren neuen Pelz in der Kirche zeigen will, "damit sie nicht etwan müste von Hauß zu Hauß/ vnd von einem Lale zum andern gehn/ vnd sich lassen besehen: welches dann gar zuviel zeit wurde gekostet haben/ dann sie auch zu Mir vnd zu Dir hette kommen müssen" (82,29-32). Darin wurde bislang nicht der Aussagemodus, sondern nur die Aussage gesehen, d.h. ein zunehmendes Einbeziehen von Erzähler und Lesern in die verkehrte lalische Welt, die sich so zur ganzen Welt ausdehnt[25]. Das ist sicherlich richtig, übersieht lediglich die darin enthaltenen fiktionsironischen und illusionsstörenden Implikationen.

Der Eintritt des Erzählers bzw. die Einbeziehung der Leser in die lalische Welt durchbricht die zuvor aufgerichteten Grenzen zwischen erfundener verkehrter und realer richtiger Welt genauso, wie im zweiten Teil des *Quijote* das Auftauchen des realen gedruckten ersten

25 Hans Trümpy, "Die Hintergründe des Schwankbuchs von den Laleburgern", in: *Wunderseltsame Geschichten, Interpretationen zu Schildbürgern und Lalebuch*, hg. von Werner Wunderlich, Göppingen, Kümmerle, 1983 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 384), S. 88-120, hier S. 92.

Teils mit der erfundenen Geschichte von Don Quijote in dessen erfundener Welt, und wie der Auftritt einer Figur aus dem als falsch bezeichneten zweiten Teil Avellanedas, die die Falschheit 'ihres' zweiten Teils bezeugt, was sie, hätte sie Recht, gar nicht könnte, weil es sie dann nicht gäbe. Illusionsstörung und damit Bewusstmachen des Erzählens und seiner Abhängigkeit von einem erfindenden Autor ist der Sinn dieser Manöver.

Aus der Lizenz zum illusionsstörenden Umgang mit der Präsenzillusion lässt sich auch ein besonderes Motiv verstehen, das ansonsten einen unerklärlichen Einzelfall darstellen würde, das "Lalespil". Der Erzähler tritt mit einem Mal als "plazmeister" auf[26], der ein ausschliesslich aus Jungen bestehendes Publikum auf seine Plätze kurz vor Beginn eines Theaterstücks, eines 'Lalespiels', verweist. Die offenkundige *eine* Funktion dieser zehn Verse ist längst bemerkt worden, nämlich überzuleiten von der Vorgeschichte der lalischen Narrheit zum eigentlichen Erzählen von ihr[27]. Es ist insofern ein rätselhaftes Motiv, als es eine Theater-Situation entwirft, die es nur an dieser einen Stelle gibt und mit dem schriftlichen Erzählen nicht zu verbinden ist. Als motivische Gestaltung der Präsenzillusion wird das Theater-Motiv aber verständlich, insofern es die Unmittelbarkeit zwischen dem Erzähler und den von ihm angesprochenen Lesern zu einer Situation verdichtet, in der sowohl Unmittelbarkeit zwischen Erzähler und Leser bzw. "plazmeister" und Publikum vorhanden ist, als auch die Möglichkeit, dass das Publikum der Fiktion zu einem Teil dieser Fiktion wird, wiewohl für deren Zustandekommen der Unterschied zwischen ihr und ihrem Publikum konstitutiv war. Die Theater-Situation arbeitet mit dieser Fiktionsdurchbrechung in zweierlei Weise, indem nur einem Teil des Publikums der Übertritt in die Fiktion angekündigt wird und indem diese Ankündigung nicht wörtlich gemeint ist, sondern im übertragenen Sinne, als Strafe für schlechtes Benehmen: "Wer sich nicht schicket recht zun sachen/ | Den wölln wir auch zum Lale machen" (32). Das "Lalespil" entsteht mithin als Verdichtung und Verschiebung von Elementen, die an einer Störung der Präsenzillusion

26 Ich folge hier der Richtigstellung des früher von mir verwendeten Begriffs "Spielleiter", durch Van Cleve, "Wunderseltsames", S. 449.

27 Stefan Ertz, "Nachwort", S. 143.

beteiligt sind, zu einem neuen Motiv. Dieses Motiv ist ausnahmsweise nicht an die sonstige epische Fiktion anschliessbar, sondern inhaltlich wie formal (durch seine Nicht-Anschliessbarkeit) an das *Durchbrechen* der Präsenzillusion[28].

Ein nicht singulär, sondern häufig begegnendes, ähnliches Element, das ebenfalls die Illusionsstörung in einem Bild festhält, ist die Ratsprotokoll-Formel "meine Herren" bzw. "meine Herren die Lalen" (27,21). Anders als im Falle des "plazmeisters" wird keine mündliche, sondern eine schriftliche Rolle entworfen, die als solche der Autorfigur angemessen ist. Sie verstösst aber andererseits wieder gegen die Quellenfiktion der mündlichen Überlieferung und späteren schriftlichen Redaktion (7f.), denn die Formel fingiert, der Erzähler stünde in unmittelbarer Beziehung zu den Lalen und schreibe ihre Geschichte, aber nicht als erfindender Autor, sondern als Protokollant. Das in sich Widersprüchliche dieser Rolle[29] tritt noch einmal bzw. mehrmals in Widerspruch zu den übrigen Fiktionen (Erzähler als redigierender Autor, als "plazmeister" im "Lalespil", als unmittelbarer Gesprächspartner des Publikums), wodurch das frei und willkürlich von einem Autor Erfundene der Geschichte einmal mehr unterstrichen wird.

## Die verkehrte Welt des *Don Quijote*

Die verkehrte Welt im *Don Quijote* besteht zu allererst in den Einbildungen der Titelfigur, die durch exzessives Lesen von Ritterromanen entstanden sein sollen. Dass es sich um Einbildungen handelt, unter-

28 Van Cleve, "Wunderseltsames", S. 443-451, hier S. 445-450, sieht das "Lalespil" wie die Widersprüche in den Quellenangaben als Niederschlag einer realen mündlichen Vortrags- und Rezeptionssituation.

29 Könneker, *Satire*, S. 220: "Darüber hinaus ermöglichte die Form der fiktiven Chronik dem Autor, durch seine ständige räsonnierende und kommentierende Anwesenheit in der Erzählung jene ironische Distanz zu seinem Gegenstand herzustellen, die hinter der vordergründigen Komik, der 'Lust am Unsinn' (Röcke), die satirische Absicht stets durchscheinen lässt." Diese zutreffende Beschreibung des Chronistengestus lässt dessen illusionsstörende Widersprüche ebenso ausser Acht, wie sie die satirische Autorintention der bloss "vordergründigen Komik" überlegen sein lässt.

liegt keinem Zweifel. Von Anfang an stellt der Erzähler das Verhalten des Helden als massive Abweichung vom Normalen dar: "vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo" (I,1,74), "verfiel er auf den seltsamsten Gedanken, auf den jemals in der Welt ein Narr verfallen war" (42). Eindeutig unterscheidet der Erzähler Wirklichkeit und Einbildung, "la humildad del alcaide de la fortaleza, que tal le pareció a él el ventero y la venta" (I/2; I,84), "das bescheidene Gehabe des Kastellans der Burg – Kastellan und Burg schienen ihm der Schenkwirt und die Schenke –" (49), spricht von "molinos de viento" (I/8; I,128), "Windmühlen" (88) und sagt, als Don Quijote zwei Schafherden für einander feindliche Heere hält, "pero, con todo esto, viendo en su imaginación lo que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir [...]" (I/18; I,219), "Trotzdem begann Don Quijote, der in seiner Einbildung sah, was er nicht sehen konnte und was es auch gar nicht gab, mit lauter Stimme zu erklären [...]" (180f.).

Der Erzähler schildert zum einen die Wirklichkeit wie sie ist, zum andern zeigt er die Konsequenzen, die das die Wirklichkeit verkennende Handeln Don Quijotes für diesen hat. So sicher, wie eine Figur des Autors hinter der Ironie des Erzählens hervorschaut, so sicher gibt es für dieses Erzählen eine Wirklichkeit, deren Massstäbe allgemein bekannt und verbindlich sind; bekannt sind sie dem Erzähler, den Lesern und allen Figuren mit Ausnahme Don Quijotes[30].

Was hat es nun mit dieser einsamen "locura" des Helden auf sich? Von Richard L. Predmore stammt die grundlegende Beobachtung, dass Don Quijote Zauberer und Zauberei nicht so sehr braucht, um sich und anderen eine Abweichung von der Wirklichkeit zu erklären, sondern "dass die Zauberei das Prinzip ist, mit dem sich Don Quijote die beunruhigende Tatsache erklärt, [dass] Personen und Sachen mit solcher Häufigkeit als das erscheinen, was sie in Wahr-

30 Allen, *Don Quixote*, S. 23: "the phenomenal world in which the characters live and move is rational and consistent." Edwin Williamson, *The half-way House of Fiction, Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, Oxford UP, 1984, S. 90: "[...] a reality defined by common sense and ordinary experience. In *Don Quixote* empirical truth is the scourge of fantasy; the mad knight is mocked and ridiculed for ignoring it with astonishing cruelty at times."

heit sind»[31]. Vorausgesetzt wird also ein realistischer Alltagsverstand, ein gesunder Menschenverstand, der (vielleicht erstaunlicherweise) dem heutigen gesunden Menschenverstand eng verwandt ist. Dass es sich bei den Einbildungen des Helden um Einbildungen handelt, ist auch für einen heutigen Leser unmittelbar einsichtig: fahrende Ritter, veritable Burgen, Riesen und Zauberer gibt es nicht. Darum lässt sich auch mit heutiger Plausibilität argumentieren, dass bereits die Vorstellung, jemand könnte durch das Lesen von Büchern in der beschriebenen Weise wahnsinnig werden, ihrerseits höchst unwahrscheinlich ist, der Erfahrung nicht entspricht und auch aus diesem Grund als erfunden gelten muss[32]. Das stimmt mit den ostentativen Wahrheitsbeteuerungen des Erzählers überein, die von Anfang an indirekt das Unwahre und Erfundene der Geschichte behaupten (I/1; I,71; 39; I/23, Kapitelüberschrift). Die absurde Entstehung von Don Quijotes Einbildungen bestätigt den Anspruch des Erzählers auf Autorschaft und kühne Erfindungsgabe, auf "ingenio" (I/Vorrede) einmal mehr. Dass der Wahnsinn des Helden sich nach den damaligen medizinischen Vorstellungen von Wahnsinn richtet, braucht nicht zu verwundern, macht seine Entstehung aber nicht wahrscheinlicher[33].

Das Unwirkliche an der Geschichte des Quijote ist von Belang, weil es den Stellenwert der verkehrten Welt betrifft. Wenn sie eine frei erfundene ist, die zu den allgemeinen Massstäben der Wirklichkeit im

31 Richard L. Predmore, "Die Funktion der Verzauberung in der Welt des *Quijote*", in: Helmut Hatzfeld (Hg.), *Don Quijote, Forschung und Kritik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (Wege der Forschung 160), S. 276-294, hier S. 281.

32 Vladimir Nabokov, *Die Kunst des Lesens, Cervantes'* Don Quijote, hg. von Fredson Bowers, Frankfurt, 1991, 78: "Oder, andersherum, ein Buch von tausend Seiten zusammenzuschreiben, bloss um einer Sache den Todesstoss zu versetzen, die solcher Mühe weder wert noch bedürftig war (denn das hat die Zeit ganz von selber besorgt), ist von seiten Cervantes' ein ebenso verrücktes Unterfangen wie nur irgendein Windmühlen-Abenteuer seines Don Quijote."

33 Strosetzki, *Cervantes*, S. 114f., fasst die Arbeiten von Weinrich und Green zusammen, die das medizinische Denken der Zeit unterschiedlich im Roman verarbeitet sehen. Harald Weinrich, "Die Melancholie Don Quijotes", in: Helmut Hatzfeld (Hg.), *Don Quijote, Forschung und Kritik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (Wege der Forschung 160), S. 295-316; Otis H. Green, "El ingenioso hidalgo", in: Ebd., S. 342-367.

Gegensatz steht, die von ihr nur imaginär und nur vorübergehend, d.h. in der anfallartigen Einbildung des Helden verändert werden, dann stellt sich die Frage, welchen Sinn ein Erzählen von ihr überhaupt haben kann.

## Die verkehrte Welt des *Lalebuchs*

Die ironische Relativierung der erzählten Inhalte, d.h. der verkehrten Welt zu einer nicht ernst gemeinten Behauptung setzt sich nach dem "Eyngang" in Kapitel 1 in einem zunächst unironischen, inhaltlichen Element fort, und zwar dem Gedicht, das die Erzählung vom Ursprung der lalischen Dummheit bzw. ihrer anfänglichen Klugheit einleitet. Dieses Gedicht ist bislang stets falsch verstanden worden, weil die Ironie der verkehrten Welt nicht gesehen worden ist, sodass man die nicht einmal ironische, sondern vordergründige Aussage der beiden letzten der insgesamt zwölf Verse schlicht übersehen hat[34]. Die ersten zehn Verse entfalten zweifelsfrei die zeittypische und auch im *Don Quijote* begegnende These[35], dass alle Artzugehörigkeit über die Entwicklungsmöglichkeit entscheide und grundsätzliche Veränderungen ausschliesse. Die letzten beiden Verse widersprechen dieser Aussage aber ebenso diametral wie eindeutig:

> Eltern wie die geartet sind /
> Also sind gmeinlich jhre Kind:
> Sind sie mit Tugenden begabt /
> An Kindern jhr deßgleichen habt.
> kein guter Baum gibt böse Frucht:
> Der Mutter nach schlegt gern die Zucht.

34 Z.B. Stefan Ertz, "Nachwort", S. 147.

35 "¿que podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno [...]?" (I/Vorrede; I,50), "Was also konnte ein bracher, ungepflegter Geist wie der meine anderes zustandebringen als eine Geschichte, die von diesem Kind meines Geistes handelt, einem ausgedörrten, zähen und wunderlichen Gesellen" (23).

Ein gutes Kalb/ ein gute Kuh:
Das Jung thuts gern dem Vatter zu.
Hat auch der Adler hoch von Muht
Forchtsame Tauben je gebrut?
Doch merck mich recht/ merck mich mit fleyß/
Was man nicht wescht wirdt selten weiß. (13)

Das "[d]och" in Vers 11 markiert den Gegensatz zum Vorangegangenen, der in der These besteht, dass man sich um alles zu bemühen habe und eben nichts anstrengungslos und wie von selbst erhalte, jedenfalls keine kulturelle Leistung wie (auf der Bildebene) die Entfernung von Schmutz oder (im übertragenen Sinne) Klugheit.

Genau das aber behauptet die Geschichte der Lalen, indem sie berichtet, dass deren ausserordentliche Klugheit erblich gewesen sei. Diese Verkehrung jener beiden Verse und aller Erfahrung geht noch weiter, wenn diejenige Anstrengung, die Normalsterbliche aufwenden müssen um zu lernen, von den Lalen ganz im Gegenteil dazu eingesetzt wird, ihre angeborene Klugheit zu *ver*lernen, sie zunächst einmal zu verdecken und sich dumm zu stellen. Das lässt sich nur in historistischer Verblendung ernst nehmen, der zu entgehen freilich nicht immer einfach ist, da die Annahme einer historischen Differenz ihre grundsätzliche Berechtigung hat[36]. Der Text bietet allerdings Kriterien der Wahrscheinlichkeit an. Wer wie das *Lalebuch* davon ausgeht, dass Berge und Wälder niemals laufen und sprechen konnten (34,22-27), der wird die Behauptung angeborenen Wissens bereits als massives Ironiesignal empfinden. Das gilt ebenso für die weiteren Bestandteile der Fabel. Der Gedanke, sich dumm zu stellen, um nicht mehr als Berater an Fürstenhöfe berufen zu werden (Kapitel 6), ist nach Massgabe des Alltagsverstands bereits von einer so erheblichen Dummheit, dass deren angeblich gewohnheitsbedingter Erwerb damit ebenso sehr ironisiert wird wie die Behauptung, es seien diejenigen, die den Gedanken hatten, schon klug zur Welt gekommen. Aufgrund dieser ironischen Relativierung, die den Gedanken des "Consuetudo est altera Natura" (109,11; 52,4) ausser Kraft setzt, kann dieser als

36 Schmitz, "Consuetudo", S. 121, spricht davon, dass "die eigentümliche Thematik des Buchs [...] in ganz entscheidendem Mass von einer ihm [dem heutigen Leser; R.K.] völlig fremden Denkstruktur und Vorstellungswelt geprägt ist".

Grundlage für eine Interpretation des Textes nicht mehr in Frage kommen[37]. Man kann sich angesichts dieser Ironisierung auch fragen, ob überhaupt eine ernsthafte Aussage angenommen werden soll[38].

Genauso unwahrscheinlich ist das andere Element der Ausgangslage, die nicht zu stillende Nachfrage der Mächtigen nach klugen Beratern und deren Desinteresse an diesen bezahlten Posten in der Nähe der Macht. Wenn sich Licht nicht in Säcken transportieren lässt, sondern durch Fenster in das Hausinnere gelangt, dann bedarf es keiner sozialgeschichtlichen Untersuchung, um in der geschilderten Konstellation den Wunschtraum eines Intellektuellen zu sehen, der sich mit anderen in der Konkurrenz um eine knappe Anzahl von Stellen weiss und der diejenigen, die sie zu vergeben haben, als die Überlegenen erfährt, die die Bedingungen diktieren können und viel weniger an ihm interessiert sind als er an dem begehrten Posten.

37 Das entwertet die Arbeit von Schmitz, "Consuetudo", in ihrer Bedeutung für das *Lalebuch*, während sie als geistesgeschichtliche Rekonstruktion ihren Wert behält.

38 Hans-Jürgen Bachorski, "LalUtopia, ein Gesellschaftsentwurf und sein Gegenbild", in: ders., Werner Röcke (Hg.), *Weltbildwandel, Selbstdeutung und Fremderfahrung im Epochenübergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1995, S. 289-313, nimmt trotz seiner Einsicht in das ironische, illusionsstörende Erzählen des Textes einen ernsthaften Bezug zur *Utopia* des Thomas Morus von 1516 an. Damit untersucht er gründlich, was spätestens seit Hermann Bausingers Beitrag von 1961 nur ungefähr gesehen wurde; Hermann Bausinger, "Schildbürgergeschichten, Betrachtungen zum Schwank", in: Werner Wunderlich (Hg.), *Wunderseltsame Geschichten, Interpretationen zu Schildbürgern und Lalebuch*, Göppingen, Kümmerle, 1983, S. 25-58, hier S. 35f.

Barbara Könneker versteht die Geschichte der Lalen als Äquivalent realen Verhaltens, insofern "ein vergangenes Ideal zu Grabe getragen wird", und wertet das als Anti-Utopie, im Anschluss an Bausinger, "Schildbürgergeschichten", S. 35; Barbara Könneker, *Satire*, S. 218f.

Eine "satirische Parodie jener Renaissanceutopien, die die alte scholastisch-deduktive Denkweise überwunden zu haben glaubten, im Grunde aber mit ihren Harmonieregeln einem vergleichbaren Denkansatz huldigten und sich deshalb in den Fallstricken praktischer Schlussfolgerungen verhedderten" sieht Werner Wunderlich, "'Unerhörte Geschichten', Vom Ursprung des Strassburger Lalebuchs (1597) und seinen Folgen für die deutsche Literatur", in: ders. (Hg.), *Wunderseltsame Geschichten, Interpretationen zu Schildbürgern und Lalebuch*, Göppingen, Kümmerle, 1983, S. 154-175, hier S. 163.

Zugleich ist dieser Wunschtraum in seiner diametralen Verkehrung der Wirklichkeit eher plump und daher leicht erkennbar. Das Erfundene der Geschichte dient wie im *Don Quijote* dazu, den Erzähler als einfallsreichen Autor auszuweisen.

Die typisch lalischen Dummheiten bringen demgegenüber noch einen weiteren Gesichtspunkt. Sie bestehen zum grössten Teil (bevor die epische Integration der Episoden nach Kapitel 28 zusammenbricht) aus einem grotesken Verkennen einfachster physikalischer, biologischer und mechanischer Zusammenhänge, verbunden mit einer Tendenz zu möglichst rascher Wunscherfüllung. Paradebeispiel ist die Backepsiode in Kapitel 10.

Ein Lale, der Heisshunger auf "Küchlin" hat, bittet seine Frau, ihm welche zu machen, was diese mit Hinweis auf die fehlende Butter für unmöglich erklärt, es auf seine Bitten hin aber wider besseres Wissen statt dessen mit Wasser versucht. Das Ergebnis ist das absehbare, und nicht nur gibt es kein Gebäck, es sind Mehl und Eier verdorben und verschwendet. Der Lale aber antwortet auf einen entsprechenden Vorwurf seitens seiner Frau: "Man versucht ein ding in so vil wege/ biß es zu letzt gerhaten[!] muß. Ist es schon dißmals nicht gerhaten[!]/ so gerhatets[!] etwan ein ander mal" (45,29-32). Das klingt überraschend naturwissenschaftlich aufgeklärt und man kann sich nachgerade fragen, was denn an diesem Backvorgang eigentlich falsch war. Die Antwort fällt dann doch wieder recht einfach aus und erweist das *Lalebuch* obendrein als Wissenschaftssatire (sofern man darunter nicht nur ablehnende Kritik versteht). Die richtige experimentelle Einstellung, die von der grundsätzlichen Fremdheit der Natur gegenüber den menschlichen Bedürfnissen und Wünschen ausgeht und darum auf den Versuch angewiesen ist, hat sich mit dem Backen lediglich ein falsches Objekt ausgesucht. Das ist nämlich für den fraglichen Zweck schon hinreichend erforscht oder besser: erfahrungswissenschaftlich vollständig bekannt. Die richtige Theorie des Experiments wird nicht etwa als Wissenschaftskritik angeführt, sondern um indirekt darauf aufmerksam zu machen, dass der Lale das richtig distanzierte Verhältnis zur äusseren Natur gegenüber seiner eigenen inneren Natur vermissen lässt, dass er keine Distanz zu seinen Wünschen, in diesem Fall seinem Heisshunger auf Gebäck, hat, weshalb der Heisshunger zum Vater des Gedankens wird und zur versuchten Wunscherfüllung

wider besseres Wissen führt. Dieses Wissen hätte eine Einsicht in die Notwendigkeit des Verzichts gefordert, die der Lale sich ersparen wollte und am Ende doch nicht konnte. Wie hier zeigt sich das Verkehrte und das Erfundene der lalischen Welt immer wieder in den teils gravierenden Nachteilen, die sich die Lalen dadurch einhandeln, dass sie sich den unangenehmen Triebverzicht und die notwendigen Anstrengungen ersparen wollen. In der vom *Lalebuch* vorausgesetzten richtigen Welt gilt offensichtlich die Unhintergehbarkeit der Wirklichkeit und damit die Unausweichlichkeit der von ihr erforderten Verzichtsleistungen und Anstrengungen, die man erbringen muss, um die angestrebten Ziele (dann aber auch in Wirklichkeit!) erreichen zu können.

Das unangemessene Verhältnis zu sich selbst kann komisch auch als übertriebene Distanz gezeichnet werden, wie es in der Geschichte von den in einem engen Kreis sitzenden Lalen geschieht, die glauben, ihre Beine nicht mehr entwirren zu können, was dann aber ganz unwillkürlich gelingt, als ein Nicht-Lale auf ihr Beine einschlägt und alle sich den Schlägen durch Flucht entziehen (Kap. 29).

Das völlig Unwahrscheinliche der lalischen Verständnislosigkeit steht in einem wechselseitigen Bezug mit einer bestimmten Art der Erzählerironie, und zwar mit der ironischen Naivität bzw. dem Humor des Erzählers. Diese Haltung zeigte sich schon auf dem Titelblatt, wenn der Erzähler so tat, als ob er sein Namenrätsel ernst nähme oder an das von ihm verkündete Nachdruckverbot glaubte. Sie stellt sich gegenüber der verkehrten Welt der Lalen immer wieder her, da diese nach den Massstäben der Realitätsgerechtigkeit unglaubhaft wirken muss. Der in Klammern gesetzte Erzählerkommentar zur Geschichte von Orpheus, "daß [...] jhme [...] gantze Wälde/ ja gantze Berge (ist vielleicht zu der zeit gewesen/ da die Berge noch gehn vnd reden konten) nachgezogen" (34,22-27), dieser Kommentar behauptet, an das Unglaubliche zu glauben, behauptet das aber ironisch und unterstreicht damit das Unglaubhafte nur ein weiteres Mal, das zuvor schon offenkundig ist. Zum einen konstituiert dieses Sprechen, das nichts Neues mitteilt, die Figur des scherzhaft sprechenden Erzählers, zum andern macht es die Geschichte zu einer so wenig ernst zu nehmenden, dass mit ihr ironisch gescherzt werden kann. Das Verhalten der Lalen ist als "Infantilismus" bezeichnet worden, und es stellt sich daher die Frage, warum davon erzählt und gelesen werden soll.

## Das Erzählen von einer unwirklichen verkehrten Welt: *Don Quijote*

Was soll ein Erzählen, das von einer unwirklichen verkehrten Welt berichtet, die auf eine selbstverständlich gegebene Realität bezogen bleibt? Zunächst einmal bedeutet es die permanente Bestätigung der wahren Welt, da die gezeigte Abweichung von ihr zum einen abstrus ist und zum andern oft genug von ihr geahndet wird[39]. Diese Bestätigung erfolgt in einer für die lesenden Vertreter der Wirklichkeit schmeichelhaften Weise: ohne Mühe stehen sie den Einbildungen des Quijote gegenüber auf der Seite der Realitätsgerechtigkeit. Für die Leser bedeutet es keinen Verzicht, die Einbildungen des Helden als unwahr zu verwerfen, da sie selbst ja nie an sie geglaubt haben. Für die Idee, dass es derartige Einbildungen geben könnte, braucht es einen erfindungsreichen Autor. Insofern ist das Erfundene der verkehrten Welt konstitutiv für das Erzählen von ihr. Erspart bleiben den Lesern damit genau die Anstrengungen und Verzichtsleistungen, die sie in ihrer Wirklichkeit erbringen mussten, um diejenige Realitätsgerechtigkeit zu erreichen, über die sie jetzt verfügen, die der Text voraussetzt, und zu der der Held sich die längste Zeit einfach nicht bequemen will. Dessen Verhalten ist für die Leser komisch im Sinne der von Freud so genannten "Aufwanddifferenz"[40]. Die Lesenden unterstellen dem Helden nach Massgabe ihrer Realitätserfahrung ein bestimmtes Mass an innerer Anstrengung im Umgang mit der Wirklichkeit, vergleichen es innerlich mit dem ihren und stellen fest, dass der Held sich im Vergleich zu ihnen in einem bestimmten Sinne weniger anstrengt, nämlich sich weniger der Realität anpasst, d.h. weniger Verzicht auf seine Vorstellungen und Wünsche leistet. Die Differenz der beiden Werte ergibt den ersparten Aufwand, der, weil von 'Mehr' nach 'Weniger' erfahren, als "Lachen abgeführt werden kann"[41].

39 Nabokov, *Die Kunst des Lesens*, S. 148, 153-172, hat 20 Niederlagen und 20 Siege des Helden festgestellt.

40 Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, London, Imago, 1940 (Gesammelte Werke, Bd. 6), S. 221-223, 229; ders., "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten", in: ders., *Psychologische Schriften*, Frankfurt, Fischer, 1970 (Studienausgabe, Bd. 4), S. 181-182, 187.

41 Ebd.

Von Don Quijote zu lesen, bedeutet daher, noch einmal in einer Weise mit der Wirklichkeit umzugehen, die man sich bereits abgewöhnt hat, wenn man Windmühlen immer für Windmühlen und nie für Riesen hält. Das Lesen schenkt also gleich zweierlei: die Bestätigung der Realitätsgerechtigkeit, wenn die Einbildungen mühelos durchschaut werden, und die Erlaubnis zu realitäts*un*gerechtem Verhalten, wenn das Tun des Helden miterlebt wird.

Das Erzählen von der erfundenen verkehrten Welt ist also gerade (und eigentlich nur) für diejenigen interessant, die nicht an sie glauben und sie als erfundene wissen, denn nur auf der Grundlage dieses sicheren Wissen werden die Einbildungen anstrengungslos als solche erkannt und bleibt ihr Miterleben ein spielerisches, das in keine ernste Konkurrenz zur Realitätsgerechtigkeit tritt[42]. Damit hat es aber noch nicht sein Bewenden. Ein anderer, anonymer Text, das Theaterstück *Entremés de los romances*, entspricht nämlich dieser bis hierher vorgetragenen Darstellung des *Quijote* weitgehend, zeigt aber auch, wie sich diese Grundidee und ihr Funktionieren nach einer Weile erschöpfen[43]. Im Falle des *Quijote* kommt demgegenüber etwas hinzu, was mit der Ironie des Erzähler-Autors verbunden ist, die hier bislang nur als Hinweis auf die Fiktion und die Figur des Autors gewertet wurde.

Das unverkennbar wahnhafte Verhalten des Helden und seine verkehrte Welt gewinnen aufgrund ihrer realen Untauglichkeit und moralischen Unbedingtheit gleichwohl eine Dimension, die sie der wahren Welt überlegen machen, die dadurch und obwohl sie als

42 Hans Blumenberg, "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", in: *Nachahmung und Illusion*, hg. von Hans Robert Jauss, München, Fink, 1964, S. 9-27, hier S. 13f., zeichnet unterschiedliche Konzeptionen von 'Wirklichkeit' nach und nennt als Merkmal eines vierten Wirklichkeitsbegriffs "die Erfahrung von *Widerstand*". "In diesem Wirklichkeitsbegriff wird die Illusion als das Wunschkind des Subjekts vorausverstanden, das Unwirkliche als die Bedrohung und Verführung des Subjekts durch die Projektion seiner eigenen Wünsche, und demzufolge antithetisch die *Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige*, ihm Widerstand Leistende [...]."

43 Das *Entremés de los romances* wird oft als Vorläufer des *Quijote* bezeichnet. Strosetzki, *Cervantes*, S. 150, weist freilich darauf hin, dass die Datierung unsicher bleibt (1588/1591 oder 1611/1612), und der Text auch nach dem *Quijote* erschienen sein könnte.

wirkliche Welt nicht zurückgenommen wird, als eine ungenügende erscheint. Die Angleichung an Don Quijotes Einbildungen, so war gesagt worden, dispensiert von den Anforderungen einer Realitätsgerechtigkeit, die Verzicht auf vorhandene Wünsche und phantasierte Vorstellungen bedeutet. Einzig unter den Bedingungen einer solchen Realitätsgerechtigkeit kann der Wunsch entstehen, es möge nicht so viel Anstrengung notwendig sein, wie tatsächlich notwendig war und immer wieder ist, um der Wirklichkeit zu entsprechen, indem man auf die unmittelbare Erfüllung von Wünschen verzichtet, um sie erst später (wenn überhaupt) real befriedigen zu können. Es wird ein nachträgliches Bedauern möglich, das sich einen vorausgegangenen Zustand denkt, der so gar nicht existiert haben muss und der seine emotionale Färbung durch dieses Bedauern gewinnt, das von seiner eigenen Vergeblichkeit überzeugt sein muss. Getragen von dieser Verzichts- und Wunsch-Mechanik wird die Figur des Quijote zum Statthalter dessen, was in der verzichtsgeprägten, enttäuschten Welt notwendigerweise fehlt, nämlich der Wunscherfüllung. Sie, die nach Massgabe der Realitätsgerechtigkeit eigentlich zu einfach ist, wird legitimiert dadurch, dass der Held gegen beinahe alle anderen Personen und gegen die Macht der Wirklichkeit an seiner Interpretation der Welt festhält und damit auf die Dauer einen gedanklichen und seelischen Mehraufwand leistet, der, wiederum nach Freud, nicht Komik, sondern Bewunderung bei denen erzeugt, die ihrerseits weniger Aufwand erbringen[44]. Entscheidende Bedingung dafür, dass das Weniger an Verzichtsleistung umschlagen kann in ein Mehr an innerem Aufwand, ist die Selbstlosigkeit des Helden, dem es, im Gegensatz zu seinem Knappen, nicht um materielle Vorteile geht. Die Wunscherfüllung, die dem Ich die Autoaggression der Verzichtsleistung erspart, gewinnt ihre Würde dadurch, dass sie auch dann, wenn der Held mit seinen Waffentaten aggressiv nach aussen wirkt, nicht individuelle Zwecke durchsetzen will, sondern allgemeine, ideelle Werte, die in der als wirklich gedachten Welt unwirkliche sind.

Weil unter der Voraussetzung von Realitätsgerechtigkeit Unwirklichkeit zum Stigma wird, muss die unwirkliche bessere Welt als verkehrte auftreten und als einfallsreich erfundene. Nur in der dichterischen

44 Freud, *Der Witz*, S. 223; ders., "Der Witz", S. 182.

Erfindung können die Grenzen der unhintergehbaren Wirklichkeitserfahrung zugleich als Bedrückung gezeigt werden. Dadurch wird der erfindende Autor zu einem, der über die wirkliche Welt die Wahrheit sagt und ihren Mangel mit seiner erfundenen Welt sowohl spürbar macht, als auch ein Stück weit behebt, wenn er der Erfindung implizit statt Wirklichkeit Wahrheit und moralische Überlegenheit zuschreibt.

Mit den real existierenden Ritterromanen hat das alles wenig zu tun. Sie sind nicht die verkehrte Welt, gegen die der *Quijote* polemisiert, denn vermutlich kam niemand realiter auf die Idee, sie so zu sehen wie der Held dieses Romans. Der Text bietet indirekt selbst den Beweis dafür, wenn er im ersten Kapitel von Teil II den Helden rhetorisch fragen lässt:

> '¡Cuerpo de tal! [...] ¿Hay más sino mandar su Majestad pro público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España [...]? ¡[...] que si alguno déstos hoy voviera y con el Turco afrontara, a fee que no le arrendara la ganancia!' (II/1; II,44),

> 'Nun, bei Gott [...] was braucht Seine Majestät denn mehr zu tun, als durch öffentlichen Aufruf zu befehlen, dass sich an einem bestimmten Tag alle fahrenden Ritter, die in Spanien umherziehen, bei Hofe einfänden? [...] ... sollte also einer von ihnen heute leben und den Türken entgegentreten, dann möchte ich, bei Gott nicht in deren Haut stecken!' (651).

Auf das Eingreifen der fahrenden Ritter hat sich die spanische Krone tatsächlich nicht verlassen, sondern reale Soldaten rekrutiert, zu denen auch Miguel de Cervantes gehörte[45]. Das Welt- und Lektüremodell des *Quijote* sagt nicht die Wahrheit über die Ritterromane, es ist vielmehr ein autoritäres und eifersüchtiges, das keine anderen Modelle neben sich zulassen oder auch nur sich vorstellen kann. Den jahrzehntelangen, europaweiten Erfolg der Ritterromane, vor allem in Gestalt der *Amadis*-Fortsetzungen, kann es von sich aus jedenfalls überhaupt nicht erklären. Wie diese Romane gelesen wurden, die in einem anderen Verhältnis zur Wirklichkeit standen als der *Quijote*, ist von diesem aus jedenfalls nicht erkennbar.

45 Anton Dieterich, *Miguel de Cervantes, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1984, S. 123.

## Das Erzählen von einer unwirklichen verkehrten Welt: *Lalebuch*

Die verkehrte Welt im *Lalebuch* funktioniert wie die im *Don Quijote*. Sie ist eine erkennbar erfundene, die bestätigt was ihr gegenübersteht als wirkliche Welt. Ihr Grundgedanke, die Lalen seien geborene Weise und müssten bzw. wollten sich verstellen, um nicht als solche zu erscheinen, ist von derselben Weltfremdheit, die von den tatsächlich und allen Figurenbehauptungen zum Trotz völlig entwicklungslosen Helden ausnahmslos von Anfang bis Ende demonstriert wird. Der Erzähler ist nach Massgabe der Quellenfiktionen und der Unwahrscheinlichkeit der Geschichte deren Erfinder. Seine ironische Naivität, sein Humor macht vor, wie die Leser sich verhalten sollen, nämlich die lalischen Dummheiten einerseits lesend miterleben und sie andererseits selbstverständlich und mühelos durchschauen, insgesamt sie und sich belächelnd. Auch diese Geschichte ist daher erkennbar erfunden, damit sie leicht durchschaut werde, gibt also weder ein zeitgenössisches, noch ein früheres wirkliches Verhalten oder wissenschaftliches Paradigma wieder, dass allenfalls in grosser satirischer Verzerrung gemeint sein könnte. Doch ist das wahrscheinlich nicht der Fall, denn die Leser sollen sich ja distanzieren *und* angleichen. Das lalische Verhalten ist vielmehr von einer und für eine Position erfunden, die nicht so ist, sich ihr eigenes Gegenteil aber so vorstellt. Wieder geht es um die Aufwandersparnis, durch welche die Komik und damit die Überlegenheit der Lachenden entsteht[46].

Werner Röcke hat das *Lalebuch* ebenfalls mit Hilfe der hier verwendeten Freudschen Begriffe untersucht und festgestellt, dass die Lalen einen 'vorrationalen Infantilismus' vertreten, wenn sie die unabdingbare Realitätsgerechtigkeit vermissen lassen. Er gelangt zu dem Fazit, das *Lalebuch* sei ein Dokument der "überwundenen Verdrängung", und "die unbeherrschten Affekte und die Triebhaftigkeit des

46 Von 'lustvoller Überlegenheit' spricht Werner Wunderlich in seinem Forschungsbericht, "Schildbürgerstreiche, Bericht zur Lalebuch- und Schildbürgerforschung", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 56, 1982, 641-685, hier S. 642.

Menschen" würden "als Teil des Menschen anerkannt"[47]. Es gehe darum, "den erneuten Zivilisations- und Verdrängungsschub doch noch lachend geniessen zu können, nicht um die Restitution eines hierarchischen ordo"[48]. Seiner These von der Integration der Affekte ist ebenso zuzustimmen, wie der Einsicht in das Positive dessen, was als 'überwundene Verdrängung' bezeichnet wird. Der Infantilismus-Vorwurf aber und der Ausschluss von Hierarchie zeigen an, dass das Erzählen als solches nicht wirklich in diese Bestimmungen mit einbezogen wurde. Denn das vermeintlich Infantile ist vom Erzähler ja ironisch gemeint, und die Darstellung der lalischen Geschichte als unglaubhafter entwirft eine verbindliche Hierarchie, in der das reflektierte Selbstbewusstsein die lalischen Dummheiten eindeutig als solche erkennt, ihrer jedoch bedarf, um sich ihnen angleichen *und* sich über sie erheben zu können.

Anders als im *Quijote* wird die verkehrte Welt des *Lalebuchs* nicht auf einen literarischen Wahn, sondern auf falsche Alltagstheorien für einfache physikalische (Licht ins Rathaus, Kapitel 9-12), biologische (Salz säen, Kapitel 14-16) und mechanische Zusammenhänge (Kuh am Hals eine Mauer hochziehen, Kapitel 32) zurückgeführt. Auf diese Weise entsteht eine Verbindung zwischen der Komik im *Lalebuch* und dem neuzeitlichen Weltbild der Naturwissenschaften und seinen Konsequenzen. Zwar verstossen die lalischen Idiotien alle gegen einfache erfahrungswissenschaftliche Kenntnisse, für die es keiner naturwissenschaftlichen Grundlegung bedarf, aber die Naturwissenschaften, die sich um 1600 formieren, sind Teil einer Veränderung im Verhältnis der Menschen zur Natur und zu sich, die im *Lalebuch* indirekt ihren Niederschlag gefunden hat.

Diese Beziehung lässt sich über einige Formulierungen Francis Bacons in den Aphorismen seines *Novum Organum* von 1620 rekon-

47 Werner Röcke, "Über die Lust am Unsinn, 'Tendenziöser Witz' und Infantilismus im komischen Roman des Spätmittelalters, insbesondere im *Lalebuch* von 1597", in: *Psychologie in der Mediävistik, gesammelte Beiträge des Steinheimer Symposiums*, hg. v. Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller und Ulrich Müller, Göppingen, 1985 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 431), S. 301-318, hier S. 314f.

48 Ebd.

struieren. Im Gegensatz zu Schmitz und Bachorski, die intentionale, d.h. direkte Bezüge herausgearbeitet haben[49], soll hier ein lediglich indirekter Bezug plausibel gemacht werden, und zwar ein Bezug zu Francis Bacons wissenschaftstheoretischer Reflexion. Wie die Dummheit der Lalen ganz am Ende des *Lalebuchs* als menschliche Eigenschaft schlechthin gezeigt wird, die das Bewusstsein zur Distanz zu sich selbst und zu kontrollierender Reflexion zwingt, so legt bei Bacon die Lehre von den Idolen den Grund für die Selbstbeobachtung und Selbstkritik des reflektierten Bewusstseins.

> *Idola* autem a quibus occupatur mens, vel Adscititia sunt vel Innata. [...] At Innata inhaerent naturae ipsius intellectus, qui ad errorem longe proclivior esse deprehenditur quam sensus. [...]
>
> Atque priora illa duo *Idolorum* genera aegre, postrema vero haec nullo modo, evelli possunt. Id tantum relinquitur, ut indicentur, atque ut vis ista mentis insidiatrix notetur et convincatur [...].

> Die Idole, welche den Geist erfüllen, sind entweder von aussen gekommen oder angeboren. [...] Aber die angeborenen sind von Natur aus dem Geist eigen, der viel mehr zum Irrtum neigt als die Sinne. [...]
>
> Kann man die ersten beiden Arten der Idole nur schwer ausmerzen ["Lehren und Sekten der Philosophen" und die "verkehrten Regeln der Beweisführung"; R.K.], so kann man Idole der letzten Art ["die angeborenen"; R.K.] überhaupt nicht beseitigen. Es bleibt nur übrig, sie anzuzeigen, so dass diese hinterlistige Eigenschaft des Geistes erkannt und bekämpft werde [...][50].

Gerade als angeborene und damit unvermeidliche zwingen die Idole zur permanenten Reflexion und Selbstkritik. Würde diese Distanz des Bewusstseins zu sich selbst und diese Anstrengung aufgegeben, wäre das Bewusstsein sich seiner selbst nicht eigentlich bewusst. Das Bewusstsein der eigenen Verderbtheit gehört also zur reflektierten Position, die gewissermassen sowohl auf sich herabblickt, wie auch über sich hinaus ist. Das Selbstbezügliche der Reflexion bietet sich insofern für eine komische literarische Gestaltung an, die die Widersprüchlichkeit des Selbstbezugs als Durchbrechung der verschiedenen

49 Schmitz, "Consuetudo", Bachorski, "LalUtopia".

50 Francis Bacon, *Neues Organon,* hg. und mit einer Einleitung von Wolfgang Krohn, 2 Bde., Teilband 1, Hamburg, Meiner, 1990, S. 48-51.

Ebenen und Bereiche der literarischen Illusion und damit als punktuelle Illusionsstörung abbildet, aus der die Position des ironischen Erzählers als souveräne Instanz hervorgeht. Die literarische Form ist mit der philosophischen nicht identisch, lässt sich ihr aber parallelisieren. Und indem die Literatur ihre fiktiven Helden offenkundige Dummheiten begehen lässt, vereinfacht sie die Bewegung der Reflexion für die Leser, denen sie in der Lektüre leichter gelingt als in der Wirklichkeit, und die mit grösserer Sicherheit erfolgreich sind.

Rund 20 Jahre nach dem *Lalebuch* enthält Bacons Theorie der Wissenschaft so etwas wie den Entwurf der wahren Welt, auf die die verkehrte Welt des *Lalebuchs* sich bezieht. Deren Motive lassen sich zum Teil bei Bacon wiederfinden, der die Neigung der Menschen nachzeichnet, ihren Einbildungen und Wünschen zu folgen, anstatt sich an die ihren Wünschen gegenüber neutrale Natur zu halten, und der diskutiert, wie mit den angeborenen Eigenschaften zu verfahren ist, die in der wahren Welt natürlich keine positiven, sondern negative sind.

XLIX.

Intellectus humanus luminis sicci non est; sed recipit infusionem a voluntate et affectibus, id quod generat *Ad quod vult scientias.* Quod enim mavult homo verum esse, id potius credit. Rejicit itaque difficilia, ob inquirendi impatientiam; sobria, quia coarctant spem: altiora naturae, propter superstitionem; lumen experientiae, propter arrogantiam et fastum, ne videatur mens versari in vilibus et fluxis; paradoxa, propter opinionem vulgi; [...].

49.

Der menschliche Verstand ist kein reines Licht, sondern er erleidet einen Einfluß vom Willen und von den Gefühlen; dieses erzeugt jene "Wissenschaft für das, was man will". Was nämlich der Mensch lieber für das Wahre hält, das glaubt er eher. Daher verwirft er das Schwierige, weil ihm die Geduld zur Untersuchung fehlt, das Nüchterne, weil es die Hoffnung einschränkt, das Höhere in der Natur aus Aberglauben, das Licht der Erfahrung aus Anmaßung und Hochmut, um nicht den Anschein zu erwecken, daß der Geist sich mit solch Billigem und Vergänglichem abgebe, das Ungewöhnliche wegen der Meinung der Menge. [...][51].

51 Ebd., S. 110-113.

LVIII.

[...] Generaliter autem pro suspecto habendum unicuique rerum naturam contemplanti, quicquid intellectum suum potissimum capit et detinet: tantoque major adhibenda in hujusmodi placitis est cautio, ut intellectus servetur aequus et purus.

58.

[...] Im allgemeinen muß jeder Naturforscher das für verdächtig halten, was besonders seinen Verstand anspricht und fesselt. Eine um so größere Vorsicht ist bei dergleichen Gefühlseinwirkungen geboten, damit der Geist sich unparteiisch und rein erhalte[52].

Reflexion ist hier ein distanziertes, misstrauisches Verhältnis des Bewusstseins zu sich selbst. Das Subjekt der Wissenschaft ist ein reflektiertes, insofern es selbstkritisch ist und von seiner eigenen Kritikbedürftigkeit überzeugt. Seine Stärke besteht demnach im Bewusstsein seiner Schwäche. In dem Masse, in dem es seiner Schwäche Herr wird, wird es Herr seiner selbst und der wirklichen Welt, der Natur. Und nur indem sich das Bewusstsein sich selbst unterordnet, indem es seine schlechte innere Natur beherrscht, erreicht es auch die Beherrschung der äusseren. "Natura enim non nisi parendo vincitur"[53], der Natur lässt sich nur befehlen, indem man ihr gehorcht. Das Bewusstsein, das als Selbstbewusstsein ein distanziertes Verhältnis zu sich hat, ist auch in der Lage, die nicht sinnfälligen, fremden Daten der Naturwissenschaft und damit das wahre Bild der Welt festzustellen.

Das *Lalebuch* ist "keine theologische oder politische Programmschrift"[54], noch eine wissenschaftliche. Es ist ein literarischer Text, dessen Ironie der Reflexion des Selbstbewusstseins entspricht, deren ernste Anstrengung er in komische Leichtigkeit überführt. Nicht die Geschichte der Lalen ist das zentrale Element des Textes, sondern das ironische Erzählen ihrer Geschichte. Zentrales Moment dieser Ironie wiederum sind die illusionsstörenden Manöver, die einerseits die erzählte Geschichte ironisieren und andererseits den Erzähler als

52 Ebd., S. 120f.

53 Ebd., S. 80. Zur Subjektivität in der Wissenschaft der frühen Neuzeit vgl. Hans Blumenberg, *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von *Die Legitimität der Neuzeit*, dritter Teil, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, S. 148.

54 Werner Röcke, "Lust am Unsinn", S. 315.

souveränen Autor inthronisieren. Zur Willkürherrschaft seiner Ironie gehört, dass er entgegen seinen eigenen, anderslautenden Behauptungen und gegen alle erzähllogische Wahrscheinlichkeit selbst immer wieder als Lale auftritt und auch sein Publikum gelegentlich als Lalen anspricht. Diese Ironie kulminiert im vorletzten Satz, wenn unmittelbar nach der anscheinend ironiefreien Verurteilung der lalischen Verstellung das genaue Gegenteil behauptet wird, dass nämlich "jhr Thorheit und Narrey (welches das beste)" etwas Gutes und dem Erzähler und dem Leser ebenfalls zuteil geworden sei. Die Ironie ist eine mehrfache. Nicht nur wird das eben noch ausdrücklich Verurteilte plötzlich ausdrücklich gutgeheissen, wodurch die Ernsthaftigkeit der Geschichte einmal mehr ironisiert wird, es kann das ausdrückliche Lob von "Thorheit und Narrey" kein ganz ernstgemeintes sein, was diese Narrheit zu einer gewissermassen lässlichen Sünde macht, auf die mit viel Wohlwollen d. h. mit Humor geblickt wird, zumal – wie wiederum ironisch mitgeteilt wird – ausnahmslos alle mit ihr geschlagen sind: "vnnd vielleicht [ist] mir vnnd dir auch ein guter theil darvon worden" (139)[55].

Das sichere Bewusstsein der eigenen Schwäche ist die Grundlage des Selbstbewusstseins und seiner ironischen Naivität, die sich als solche mit der nicht vollständig, aber hinreichend beherrschten Schwäche versöhnt zeigt. Diese Schwäche, die der lalischen Narrheit und der verkehrten Welt der Lalen entspricht, ist die notwendige Bedingung für Ironie und Reflexion, für das Bewusstsein des Selbst, in der wahren Welt zu leben und die verkehrte erkennen und durchschauen zu können. Die verkehrte Welt des *Lalebuchs* ist daher ein Phantasieprodukt des reflektierten Bewusstseins, das zweifelsfrei in der wahren Welt lebt und im humorigen Umgang mit seinen literarischen Phantasieprodukten die eigene Distanziertheit und Kompliziertheit entfaltet und selbstbewusst geniesst. In dieser Hinsicht sind sich das kleine *Lalebuch* und der grosse *Don Quijote* gleich.

55 Peter Honegger, *Johann Fischart und die* Schiltburgerchronik, Hamburg, Hauswedell, 1982, S. 49, hat die Ironie dieser Stelle ebenso erspürt wie verkannt, wenn er schreibt: "Der Erzähler darf doch nicht, nachdem er am Schluß seiner Erzählung davor warnt, die Bauern nachzuahmen, [...] in einem allerletzten Abschnitt mit einem geistigen Salto mortale in ein Lob der 'Thorheit und Narrey welches das beste', ausbrechen."

## Bibliographie

Francis Bacon, *Neues Organon,* hg. und mit einer Einleitung von Wolfgang Krohn, 2 Bde., Teilband 1, Hamburg, Meiner, 1990.

Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, 3 Bde., Madrid, 1978.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha, Erster und zweiter Teil*, hg. und neu übersetzt von Anton M. Rothbauer, Stuttgart, 1964.

Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, Madrid, Sanchez, 1611.

*Das Lalebuch, Nach dem Druck von 1597 mit den Abweichungen des Schiltbürgerbuchs von 1598 und zwölf Holzschnitten von 1680*, hg. von Stefan Ertz, Stuttgart, Reclam, 1970, 1982.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

John Jay Allen, *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*, Gainesville, Florida, UP of Florida, 1969.

Mark Axelrod, *The Poetics of Novels*, Hampshire and London, Houndsmill, Basingstoke, New York, St. Martin's Press, 1999.

Hans-Jürgen Bachorski, "Ich, Aabcdef etc. ... La Fiction de l'auteur et du narrateur dans le *Lalebuch* (1597)", in: Danielle Buschinger (Hg.), *Figures de l'écrivain au Moyen Age, Actes du Colloque du Centre d'Etudes de l'Université de Picardie, Amiens 18-20 mars 1988*, Göppingen, Kümmerle, 1991 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 510), S. 25-35.

Hans-Jürgen Bachorski, *Irrsinn und Kolportage, Studien zum* Ring, *zum* Lalebuch *und zur* Geschichtsklitterung, Bayreuth, 1992 [ungedruckte Habilitationsschrift].

Hans-Jürgen Bachorski, "LalUtopia, ein Gesellschaftsentwurf und sein Gegenbild", in: ders., Werner Röcke (Hg.), *Weltbildwandel, Selbstdeutung und Fremderfahrung im Epochenübergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1995, S. 289-313.

Andreas Bässler, "Die Funktion des Rätsels im *Lalebuch* (1597)", in: *Daphnis*, 26, 1997, S. 53-84.

Hermann Bausinger, "Schildbürgergeschichten, Betrachtungen zum Schwank", in: Werner Wunderlich (Hg.), *Wunderseltsame Geschichten, Interpretationen zu Schildbürgern und Lalebuch*, Göppingen, Kümmerle, 1983, S. 25-58.

Hans Blumenberg, "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", in: *Nachahmung und Illusion*, hg. von Hans Robert Jauss, München, Fink, 1964, S. 9-27.

Hans Blumenberg, *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von *Die Legitimität der Neuzeit*, dritter Teil, Frankfurt, Suhrkamp, 1973.

Felix Bobertag, *Narrenbuch*, Berlin, Stuttgart, Spemann, 1884.

Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft, Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn, 1981.

Hermen Bote, *Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel*, hg. von Wolfgang Lindow, Stuttgart, 1966, 1975.

Peter W. Brenner, *Neue deutsche Literaturgeschichte, Vom Ackermann zu Günter Grass*, Tübingen, Niemeyer, 1996.

Anton Dieterich, *Miguel de Cervantes, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1984.

Stefan Ertz, "Nachwort", in: *Das Lalebuch, Nach dem Druck von 1597 mit den Abweichungen des Schiltbürgerbuchs von 1598 und zwölf Holzschnitten von 1680*, hg. von Stefan Ertz, Stuttgart, Reclam, 1970, 1982, S. 141-150.

Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, London, Imago, 1940 (Gesammelte Werke Bd. 6).

Sigmund Freud, "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten", in: ders., *Psychologische Schriften*, Frankfurt, Fischer, 1970 (Studienausgabe Bd. 4), S. 9-219.

E. Michael Gerli, *Refiguring Authority, Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*, Lexington, Kentucky, 1995.

Gerhart von Graevenitz, "Erzähler", in: Hans-Werner Ludwig, *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen, Narr, 1989, S. 78-105.

Otis H. Green, "El ingenioso hidalgo", in: Helmut Hatzfeld (Hg.), *Don Quijote, Forschung und Kritik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (Wege der Forschung 160), S. 342-367.

Peter Honegger, *Johann Fischart und die* Schiltburgerchronik, Hamburg, Hauswedell, 1982.

Fotis Jannidis [u.a.], *Rückkehr des Autors, zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer, 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), 553 S.

Rupert Kalkofen, "Von der Notwendigkeit des Überblicks, Die schriftliche Mündlichkeit des 'self-conscious narrator' in *Iwein*, *Lalebuch* und *Tristram Shandy*", in: *Daphnis*, 24, 1995, 571-601.

Barbara Könneker, *Satire im 16. Jahrhundert, Epoche – Werk – Wirkung*, München, Beck, 1991.

Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler, 1955.

Marika Müller, *Die Ironie, Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg, 1995.

Vladimir Nabokov, *Die Kunst des Lesens, Cervantes'* Don Quijote, hg. von Fredson Bowers, Frankfurt, 1991.

James A. Parr, *Don Quixote, An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1988.

Richard L. Predmore, "Die Funktion der Verzauberung in der Welt des *Quijote*", in: Helmut Hatzfeld (Hg.), *Don Quijote, Forschung und Kritik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (Wege der Forschung 160), S. 276-294.

Werner Röcke, "Über die Lust am Unsinn, 'Tendenziöser Witz' und Infantilismus im komischen Roman des Spätmittelalters, insbesondere im *Lalebuch* von 1597", in: *Psychologie in der Mediävistik, gesammelte Beiträge des Steinheimer Symposiums*, hg. v. Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller und Ulrich Müller, Göppingen, 1985 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 431), S. 301-318.

Heinz-Günter Schmitz, "Consuetudo und simulatio, Zur Thematik des Lalebuchs", in: *Wunderseltsame Geschichten, Interpretationen zu Schildbürgern und* Lalebuch, hg. von Werner Wunderlich, Göppingen, Kümmerle, 1983 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 384), S. 121-141.

Friedrich Schürr, *Cervantes, Leben und Werk des grossen Humoristen*, Bern, München, Francke, 1963.

Christiane Stolz, *Die Ironie im Roman des Siglo de Oro, Untersuchungen zur Narrativik im* Don Quijote, *im* Guzmán de Alfarache *und im* Buscón, Frankfurt, Peter Lang, 1980.

Christoph Strosetzki, *Miguel de Cervantes, Epoche – Werk – Wirkung*, München, 1991.

Hans Trümpy, "Die Hintergründe des Schwankbuchs von den Laleburgern", in: *Wunderseltsame Geschichten, Interpretationen zu Schildbürgern und* Lalebuch, hg. von Werner Wunderlich, Göppingen, Kümmerle, 1983 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 384), S. 88-120.

John Van Cleve, "Wunderseltsames und Abenteuerliches, gelesen und gehört, Erzähltechnik und Rezeption beim *Lalebuch* (1597)", in: *Daphnis*, 27, 1998, S. 443-451.

Rainer Warning, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jaques le Fataliste*, München, Fink, 1965.

Harald Weinrich, "Die Melancholie Don Quijotes", in: Helmut Hatzfeld (Hg.), *Don Quijote, Forschung und Kritik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (Wege der Forschung 160), S. 295-316.

Edwin Williamson, *The half-way House of Fiction, Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, Oxford UP, 1984.

Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst, Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*, Tübingen, Niemeyer, 1993.

Werner Wunderlich, "Schildbürgerstreiche, Bericht zur Lalebuch- und Schildbürgerforschung", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 56, 1982, S. 641-685.

Werner Wunderlich, "'Unerhörte Geschichten', Vom Ursprung des Strassburger *Lalebuchs* (1597) und seinen Folgen für die deutsche Literatur", in: ders. (Hg.), *Wunderseltsame Geschichten, Interpretationen zu Schildbürgern und* Lalebuch, Göppingen, Kümmerle, 1983, S. 154-175.

## Résumé

Les chimères de Don Quichotte et la stupidité des Lalen sont les représentations d'un monde renversé que les narrateurs respectifs ont conçu avec une intention ironique et dans un but humoristique. Cette ironie participe à l'image d'un monde vrai, image qui se veut non-naïve, réfléchie, rationelle et réaliste. Pourtant les mondes renversés incarnent une partie du monde vrai, à savoir les désirs qu'une conception réaliste du monde sait être irréalisables, mais dont elle a néanmoins besoin pour être complète, donc désillusionnée et rationnelle.