

**Francisco Rico Manrique**

***Lazarillo de Tormes, Don Quijote und das Siglo de Oro***

Zwanzig Minuten lang über den *Lazarillo* und den *Quijote* zu sprechen, wie man mir aufgetragen hat, ist ein unmögliches Unterfangen. Leicht wäre es, die Spuren des Lazarus durch das heutige Salamanca zu verfolgen und auf Episoden im *Quijote* zu verweisen, die sich mit der Schelmenroman-Tradition in Verbindung setzen lassen. Aber so würde sich eher ein touristisches und oberflächliches Bild ergeben, das kaum etwas Interessantes über Bedeutung und den literarischen Wert beider Texte aussagen würde. Deshalb habe ich nun versucht, das auf wenigen Seiten zu konzentrieren, was mir als die herausragendste Eigenart dieser beiden spanischen Meisterwerke, die den absoluten Beginn des modernen Romans darstellen, erscheint.

1553, oder vielleicht Ende 1552, begann ein bescheiden aussehendes Büchlein in Umlauf zu kommen (64 Seiten in DIN-A2, also im Taschenbuchformat), das uns nicht überliefert ist, das wir aber mit Hilfe der ab 1554 erhaltenen Ausgaben rekonstruieren können. Auf dem Umschlag las man *Das Leben des kleinen Lazarus vom Tormes: und von seinen Geschicken und Widrigkeiten*. Wir haben die Gewissheit, dass der Text nicht immer getreu dem Willen dessen folgte, der ihn verfasst hatte, und dass dieser konkrete Titel ihm ganz sicher fremd war. Auf jeden Fall machte die vom ersten Verleger gewählte Überschrift das Büchlein noch verwirrender: solch einen Titel hätte man bei einer Heiligenbiografie oder einer Heldenchronik verstanden, aber wer zum Donnerwetter war dieser allen unbekannt Typ. Der Inhalt befriedigte jegliche Neugier auf das Allerbeste.

Lazarillo de Tormes ist ein öffentlicher Ausrufer aus Toledo, der in der ersten Person, in schlichtem Stil und verschmitztem Ton erzählt, wie er in den königlichen Dienst aufgenommen wurde (heute würden wir sagen, wie er Beamter wurde) und wie er in die familiären Umstände geriet, in denen er sich im Moment der Niederschrift befindet. Geboren

in einer Mühle am Ufer des Tormes, einen Steinwurf von Salamanca entfernt, gab ihn seine Mutter in den Dienst eines Blinden, dessen Listen und Tücken ihm, paradoxerweise, die Augen für das Leben öffneten. Von dort wechselte er in das Haus eines unendlich geizigen Geistlichen, mit dem er einen so harten wie erfinderischen (und letztlich blutigen) Kampf ausfocht, um nicht des Hungers zu sterben. Sein dritter Herr war ein eingebildeter, ruiniertes Schildknappe, den Lazarus am Ende liebgewann, sodass er sogar bereit war, für ihn zu betteln, um den Unterhalt zu bestreiten. Ein Verkäufer von (mutmaßlich gefälschten) päpstlichen Ablasspapieren lehrte ihn zu schweigen und sich nicht in Angelegenheiten einzumischen, die ihn nicht unmittelbar angehen. Nach der Zeit mit einem Gerichtsdiener, während der er riskante und undankbare Aufgaben zu erfüllen hatte, erlangte Lazarus schließlich als Protegé des Erzpriesters von San Salvador den Posten des Gemeindeausrufers. Unterstützt vom Erzpriester heiratete er dessen Magd, mit der er fortan glücklich zusammenlebte.

In dieser Etappe beschließt Lazarillo de Tormes, den Bericht aller seiner vergangenen »Glücksfälle, Gefahren und Widrigkeiten« schriftlich niederzulegen, um so die Frage eines anonymen Briefpartners (den er mit »Euer Gnaden« anredet) nach einer »gewissen Episode«, die in den ersten Absätzen im Unklaren bleibt, zu beantworten: »Und da Euer Gnaden mir schreiben, ich solle den Fall recht ausführlich schildern«. Auf den letzten Seiten stellt sich heraus, dass es in der fraglichen Episode um Gerüchte in Toledo darüber geht, ob die Frau des Gemeindeausrufers die Konkubine des Erzpriesters sei oder nicht: »bis zum heutigen Tag hat uns niemals jemand zu dem Fall angehört«. Erst dann nimmt man rückblickend wahr, dass die autobiographischen Szenen, die Lazarillo im Laufe seines Briefes an »Euer Gnaden« präsentiert hat, größtenteils darauf abzielen, sein Verhalten oder das ihm von den Toledanern in diesem »Fall« zugeschriebene Verhalten zu erklären: in dieser Situation nachzugeben und den Mund zu halten, um nicht seinen bescheidenen Wohlstand, den er zu guter Letzt erreicht hat, zu verlieren.

In den zurückliegenden tausend Jahren abendländischer Literatur war kein derartiges Buch geschrieben worden, Mitte des 16. Jahrhunderts gelangte es in die Hände der Spanier (und dann bald in die aller Europäer, wurde übersetzt ins Italienische, Französische, Englische, Deutsche, Flämische und sogar ins Lateinische). Kaum ein Buch konnte mit ihm wetteifern in Witz und Erfindungsgabe, wie auch in wohlwollender – und dennoch unerbittlicher – Ironie, erhöht zu einer relativistischen und von Humanität strotzenden Weltanschauung. Es ist möglich, dass nie zuvor eine Figur von so geringem Stand wie Lazarus eine derartige Aufmerksamkeit erlangt hat, eine Aufmerksamkeit, die ehrerbietig die Vorstellung respektiert, die ein öffentlicher Ausrufer von sich und seinen Lebensumständen gehabt haben mag, ganz auf das Materielle und die Alltäglichkeiten konzentriert. Aber wie dem auch sei, wir wissen, dass keine andere Prosaerzählung mit diesen besonderen Eigenarten, mit der – sagen wir es mal so – ungewöhnlichen Ontologie des *Lazarillo de Tormes* bekannt war.

Denn das bewusste Büchlein, war es Geschichte oder Fiktion? Fiktion schien es nicht zu sein, denn um 1553 hatte keine Phantasie-Prosagattung Gültigkeit, die sich vollkommen an die Leben und Sprache des Alltags bestimmenden Kriterien Wahrscheinlichkeit, Erfahrung und gesunden Menschenverstand hielt. So, wie es dargestellt wurde, war es auf jeden Fall wie Geschichte, wie ein »Brief mit Botschaft«, im Prinzip strikt und gewissenhaft wahrheitsgetreu, in der Art vieler anderer, die seinerzeit Mode waren und veröffentlicht wurden. (Deshalb geht es dem tatsächlichen Autor nicht einmal durch den Kopf, uns seinen Namen zu verraten, den er uns nach wie vor verheimlicht und wahrscheinlich immer verheimlichen wird: strenggenommen ist der *Lazarillo* kein anonymes Buch aus unbekannter Feder, sondern eher ein apokryphes Buch, das einem falschen Autor zugeschrieben wird, nämlich der Hauptfigur selbst, Lazaro de Tormes.) Nichts, wovon er schrieb, ließ die Vermutung zu, dass es sich um die typischen Formen literarischer Fiktion der Renaissance handelte; im Gegenteil, alles war bevölkert von Dingen und Personen, die so alltäglich, so natürlich

und dem Anschein so authentisch waren, dass sie in jener Zeit keinerlei Verdacht wecken konnten, reine Erfindung eines Fabeldichters zu sein.

Alles, bis auf ein Detail: noch zu Beginn seines Briefes erzählt Lazarus von der wilden Ehe seiner Mutter mit einem schwarzen Sklaven. Er tut dies liebevoll und mit Zartgefühl, aber er verheimlicht nichts. Wer hätte es im 16. Jahrhundert gewagt, das von A bis Z in Worte zu fassen. Dieser Umstand konnte nur ernsthaften Argwohn hervorrufen (War das womöglich geschwindelt?), und ab diesem Moment musste der Leser, ob er wollte oder nicht, den Text mit hundert Augen durchforsten, entschlossen nachzuprüfen, ob er in irgendeinem anderen Teil gegen die mutmaßliche Wahrhaftigkeit, mit der er begonnen hatte, wieder verstoßen würde. Aber ab diesem Augenblick und bis zur letzten Seite sollte dem Lazarus nicht eine einzige Linie entgehen, in der man ihn hätte der Unwahrhaftigkeit oder der Unannehmbarkeit bezichtigen können.

Der Zweifel löst sich gegen Ende auf, als der Ausrufer eine andere parallele Episode aufdeckt, die noch beschämender ist als die Liebschaft seiner Mutter: das Verhältnis des Erzpriesters zu seiner Frau. Aber bis die Auflösung kommt, wird der Leser gezwungen, dem Brief an Seine Gnaden zu folgen, mit dem Verdacht, dass alles eine Lüge sein könnte, bekommt aber bei jedem Schritt den Beweis, dass nichts aufgehört hat, den Anschein der Wahrheit zu haben. So öffnete sich die größte literarische Revolution seit der griechischen Klassik: der realistische Roman.

Das heißt: es wird gelehrt, die Fiktion mit denselben Augen wie die Realität zu lesen, es wird die Fabel in einen der Geschichte eigenen Raum gestellt, es wird die Phantasie mit den Zügeln der von allen geteilten Erfahrung geführt, wobei das »als ob« in den Primärkode des Lazarillo verwandelt wird, und es wird Glaubwürdigkeit und Geschichtlichkeit gegenübergestellt; man wendet sich ab von den herkömmlichen Mustern und wirft ein neues Licht auf den Plot der Alltäglichkeit; für die Fiktion grenzt das Unbekannte einen Ort ein,

der ihr bisher versagt war und der mit der Zeit der Ort der Wahl für den Roman werden soll.

Der verlegerische Erfolg des *Quijote* hat in der Geschichte der europäischen Literatur nicht seinesgleichen. Shakespeare und Dante sind jahrhundertlang geradezu ins Vergessen geraten. Auf ähnliche Weise ist der *Quijote* nicht im Dunkel verschwunden... Noch heute nennen sie ihn das beste Buch der Welt, in Umfragen der *The New York Times* und *El País*, dem norwegischen Buchclub oder *The Guardian*, immer mit der Garantie hochrenommierter Schriftsteller und Kritiker. Den Grund für diesen Glücksstern, glaube ich, kann niemand mit Gewissheit bestimmen. Hochschätzung für ein Werk der Fiktion erreicht der Autor mit literarischen Mitteln, aber in der Regel ist es der Leser, der das Werk hochschätzt, allerdings nicht aus literarischen Gründen, sondern – sagen wir mal – aus menschlichen Gründen, ähnlich wie die, welche ihn veranlassen, andere, nicht literarische Realitäten zu beurteilen. Vielleicht führt die sicherste Spur hierhin, um den weltweiten Erfolg des *Quijote* zu erklären: die Faszination der Hauptfigur (mit der Silhouette von Cervantes im Gegenlicht), immer radikal unwahrscheinlich und absolut natürlich. Nach der frühen Beschreibung von Guillén de Castro weckt der Held unweigerlich und »nicht auseinanderzuhalten« »Mitleid und Freundschaft«. Der hirnerkrankte, rabiante, groteske Ritter und der abgeklärte, vernünftige Mann ohne Tadel Alonso Quijano wecken beide die gleiche Sympathie, und das Vergnügen, das der Roman schafft, geht vor allem auf dieses Hin und Her von einem zum anderen zurück, zwischen den vom Irrsinn hervorgerufenen Handlungen und die durch ihre Abgeklärtheit inspirierten Worte. Dasselbe könnte man auch von Sancho behaupten und das bis ins Unendliche kommentieren.

Der *Quijote* ist vieles, was in jeder Epoche anders eingeschätzt wurde. Der moderne Leser wird vielleicht bei dem kleinen Schäferspiel des Cardenio ungeduldig, aber kein anderes ist von Shakespeare für eine Episode in einem verlorengegangenen(?) Drama ausgewählt worden. Dennoch und obgleich er alle Möglichkeiten der künftigen Erzählkunst

in sich birgt, ist der Quijote zuerst einmal eine komische Geschichte, ein Buch das immer für außerordentlich amüsant gehalten worden ist. Es fehlen weder Ironie noch freundlicher Witz, aber machen wir uns nichts vor: sein Humor ist vor allem aus grobem Salz, ein *slapstick*-Humor, dumme Späße, Knüppelprügel und immer feste drauf. Dieses Elementare war – ähnlich den Zeichentrickfilmen – für seine außergewöhnliche Rezeption im Laufe von vierhundert Jahren verantwortlich. Es lohnt mit dem großen Leo Spitzer daran zu erinnern, dass »in Europa Don Quijote vor allem ein Kinderbuch gewesen ist.«

Übereinstimmend mit dieser primären Komik ist die Offenkundigkeit, dass der Roman »so klar ist, dass es nichts gibt, was in ihm Schwierigkeiten schafft«, nichts, was man nicht sogleich versteht: »die Kinder betasten ihn, die Jungen lesen ihn, die Männer verstehen ihn und die Alten feiern ihn.« (II,3). Sansóns Behauptung scheint überzeugend: wenn das Werk von Cervantes »so oft durchgeackert, so oft gelesen wurde und so bekannt ist bei jeder Art von Leuten«, dann muss es wohl sehr transparent und sehr einfach sein. In der Handlung gibt es weder merkwürdige Lehren noch transzendente Botschaften. Moral und theoretische Abschweifungen sind gleichermaßen immer die des gesunden Menschenverstandes, die von niemandem mit Verstand abgelehnt werden können und die niemandem missfallen.

*Et pourtant ...* dennoch, wie Ortega anmerkt, hat kein anderes Buch »eine derartige Kraft zu symbolischen Anspielungen auf den Sinn des Lebens.« Hier muss man bedenken, dass der *Quijote* ein Text ist und, unabhängig vom Text, d.h. dem Text nicht unterworfen, ein Mythos, den man heute sozusagen ohne Linienblatt beinahe gar nicht anpacken kann. Die hartnäckigsten setzte die deutsche Romantik fest: in den Worten von Schelling ist das Thema des Werks »das Reale im Kampf mit dem Idealen«. In dieser Auslegung steckt zweifelsohne ein Stück Wahrheit, aber wenn man einen letzten Bedeutungskern vorschlagen müsste, von einer Bedeutung, die Cervantes zweifelsohne nicht angestrebt hat, die man aber, ohne ihr Gewalt anzutun, annehmen könnte, würde ich es

persönlich wagen, dafür zu argumentieren, dass Don Quijote in höchstem Grade einen Grundzug der menschlichen Natur schildert.

Leben ist in der Tat erzählen, uns Geschichten zu erzählen. Die bescheidenste aller alltäglichen Verrichtungen – und wie viel mehr, wenn sie lebensbestimmend ist – setzt voraus, dass eine Erzählung ausgedacht wird, in der uns die Rolle der Protagonisten zufällt, dass diese Erzählung dann auf die Probe gestellt wird gegenüber der Konditionierung durch Umstände, um sie uns im Anschluss daran und innerhalb einer komplexeren, besser strukturierten Handlung wieder zu erzählen. Don Quijote und der *Quijote* illustrieren in höchstem Maße, behaupte ich, diese erzählungsbegründende Dimension des Lebens und illustrieren sie, indem sie uns gleichzeitig zum Lachen bringen und Zustimmung erheischen und uns dazu bringen, dass wir sie mit der Nähe unserer eigenen Erzählungen betrachten, aber auch mit der beruhigenden Ferne der Fiktion.

Dieser universelle Hintergrund, diese mehr oder weniger implizite Bezugnahme des *Quijote* auf eine Konstante der menschlichen Natur birgt in sich die Form der literarischen Polemik, insofern, da er zwei große Richtungen von Fiktionsgattungen gegenüberstellt, die wir heute *Roman* nennen und die im Prinzip selbständig sind: eine alte, traditionelle und die andere, im Wesentlichen die ›moderne‹.

Die alte konzentriert sich auf die Erzählung außergewöhnlicher Ereignisse und Leidenschaften, bei denen Figuren die Hauptrolle spielen, welche alle möglichen Vollkommenheiten vereinen und sich in Szenarien bewegen, die für das gewöhnliche Volk unzugänglich sind, oft mit phantastischen oder übernatürlichen Elementen ausgestattet, in einer Welt klar abgezierter Hierarchien und Grenzen zwischen dem Guten und dem Bösen. Cervantes hat seine Laufbahn gerade mit einer der Varianten dieser Romangattung begonnen, in *La Galatea* (1585), in Anlehnung an die Schäferromane klassischer Herkunft und mit Anklang an die gefühlsbestimmten Erzählungen des späten Mittelalters. Und in seinem letzten Werk (*Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda* 1617) hat er damit abgeschlossen: eine ununterbrochene

Zurschaustellung von Abenteuern (Entführungen, Schiffbrüche, Wunder ...), die das Schicksal der beiden jungen und vorbildlichen Liebenden kompliziert machen.

Neben dieser tausendjährigen Tradition fließt seit dem 16. Jahrhundert unabhängig von ihr eine andere Schreibart dahin: Fiktionen, die sich als Erzählungen realer Tatsachen ausgeben, die tatsächlich geschehen sind; deren Handlung sich zwischen Dingen und Personen des Alltagslebens abspielen und welche geläufige Formen von Schriften aus der realen Welt annehmen: Briefe, Memoiren, Biografien, Berichte, Chroniken..., manchmal in der ersten Person wie im *Leben des kleinen Lazarus vom Tormes* oder im Schelmenroman überhaupt und auch in der dritten Person, wie in der *Pest zu London* (1722) von Defoe oder in den englischen Verbrecherbiographien.

Kurz und gut: die Geschichte des Romans ist die Geschichte des Zusammenfließens jenes alten Romanideals mit dieser modernen Erzählweise, die von der pseudo-realen Fiktion inspiriert war, einem Zusammenfließen, in dem siegt, wer mehr auf lange Sicht und dauerhafter Vorschläge und Verfahren der anderen Erzählweise integriert. Dieser Prozess erreicht erst seinen Höhepunkt, als die prestigeträchtigere Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts pseudoreale Fiktion, Prosaimitation von realen Tatsachen und die Fiktionsgattungen, welche das literarische Establishment bisher als ihre eigenen angesehen hatte, aufnimmt und gleichberechtigt gegeneinanderstellt. Aber dieser gesamte Prozess ist bereits im *Quijote* vorgezeichnet: der *Quijote* greift vor, umfasst und erfindet in hohem Maße (sagen wir es furchtlos): er erfindet nicht bloß den Roman, sondern auch die Geschichte des Romans.

Alle literarischen Genres und Stile, vom Theater bis zur Epik und alle Arten von Diskurs, angefangen bei der Rede bis hin zum juristischen Dokument, werden einer Revision unterzogen. Alle Sprachebenen letzten Endes, vom gekünstelten und altertümlichen Ausdruck des Ritters bis zur populären Sprechweise des Sancho, treffen in einer faszinierenden Polyphonie mit der sauberen und natürlichen Prosa zusammen, die in der

Erzählung den Ton angibt. Ewig modern gestaltet sich der Quijote so als ein vollständiges Universum und zugleich als Realität und als Literatur.

Aus dem Spanischen von Grita Loeb sack