

Don Quijote und die lateinamerikanische Identität

Strosetzki, Christoph

First published in:

Romanistisches Jahrbuch 41 (1990), 340-356

ISSN: 0080-3898, 1613-0413

© 1991 Walter de Gruyter & Co, Berlin

DOI: 10.1515/9783110244977.340

Don Quijote und die lateinamerikanische Identität

Von CHRISTOPH STROSETZKI

Don Quijote es tanto un antecedente nuestro como de ustedes, y yo creo deber más a la novela de caballería que muchos novelistas españoles, así como muchos poetas españoles deben más al nicaragüense Rubén Darío que a Garcilaso. De modo que no sólo estamos escribiendo en el mismo idioma, sino prolongando la misma tradición. (García Márquez)¹

Mit der ruhmreichen Existenz des Don Quijote hat es eine eigenartige Bewandnis. Nicht Cervantes verdanke er sie, so sagt Unamuno, sondern seinen zahlreichen Lesern. Nicht Cervantista, sondern Quijotista zu sein, wurde gerade in Lateinamerika zur beliebten Devise. Zur potentiellen Identifizierung eines Quijotista mit dem Titelhelden kommt, unser Thema um eine zweite Ebene bereichernd, hinzu, daß die Fragen nach der Identität auch im Roman *Don Quijote* zentral sind.

Identitätsfragen stellten sich gleichermaßen für zahlreiche Schriftsteller Lateinamerikas. Es ist nicht nur die schriftstellerische Eigenständigkeit bzw. die Verbundenheit mit literarischen Vorbildern, sondern auch die spezifische Identität des eigenen Landes oder Kontinents, welche die Schriftsteller charakterisieren wollten. Im folgenden soll gezeigt werden, daß sie derartige Anliegen im 19. und 20. Jahrhundert vorzugsweise unter Berufung auf den Roman oder die Figur des Don Quijote verfolgten.

In einem ersten Teil also werde ich vorführen, inwiefern der Roman als literarischer Orientierungspunkt Gegenstand lateinamerikanischer Imitation und Adaptation wurde. Im zweiten Teil dann zeigt sich die Figur des Don Quijote als Prototyp des „Spanischen“ schlechthin und als lateinamerikanische Identifikationsfigur, während der Roman *Don Quijote* im dritten Teil meiner Ausführungen eine Deutung als identitätsphilosophisches Paradigma für die lateinamerikanische Synthese findet. In einem abschließenden vierten Teil wird deutlich, wie die lateinamerikanische Auseinandersetzung mit dem Roman *Don Quijote* zu Konzepten geführt hat, die nicht nur für Lateinamerika charakteristisch sind, sondern allgemeine Geltung für sich beanspruchen können.

¹ José Domingo, *Entrevista con Gabriel García Márquez*, in *Ínsula* 23/259 (Juni 1968) S. 6.

1. *Don Quijote* als literarischer Orientierungspunkt

El Periquillo Sarniento gilt als erster postkolonialer lateinamerikanischer Roman. Nach der Veröffentlichung im Jahr 1816 sieht sich sein Autor, der Mexikaner Fernández de Lizardi (1776–1827), den Angriffen von Rezensenten ausgesetzt. Er rechtfertigt sich daher in einer „Apología“ und widerlegt den Vorwurf eines mangelnden Realismus durch den Vergleich mit dem *Don Quijote*. Seine eigene realistische Darstellungsweise unterscheidet sich nicht von der des Cervantes:

[...] yo tomo el *Quijote* de Cervantes y no veo en su acción nada extraordinario, nada prodigioso. Todos los sucesos son demasiado vulgares y comunes, tales como pudieran acontecer a un loco de las circunstancias de don Alonso Quijada².

Ebenso werden die zahlreichen moralisierenden Einschübe mit dem Hinweis auf *Don Quijote* gerechtfertigt:

Don Quijote también moralizaba y predicaba a cada paso, y tanto que su criado le decía que podía coger un púlpito en las manos y andar por esos mundos predicando lindezas³.

Auch das Problem des Lesens, das im Zentrum des *Don Quijote* steht, beschäftigte Lizardi. In seinem Roman *La Quijotita y su prima* (1818), der bereits im Titel auf *Don Quijote* anspielt, ist die Protagonistin, wie die spätere Mme Bovary Flauberts, ein Beispiel für die Schädlichkeit allzu intensiver Lektüre⁴. Bemerkenswert ist also, daß der Autor, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts als erster im von Spanien unabhängigen Lateinamerika Romane schreibt, sich nicht nur durch seine Rechtfertigung des Realismus, sondern auch in der Thematik bewußt am spanischen *Don Quijote* orientiert und dies auch explizit angibt.

Nicht weniger ehrerbietend ist Juan Montalvo (1832–89), wenn er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Imitation des Originals unter dem Titel *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* veröffentlicht. Bei Montalvo gilt wie bei Lizardi der *Don Quijote* als unumstrittenes Vorbild. Montalvos *Capítulos* lassen sich geradezu als Pastiche des Originals bezeichnen, in dem Stil, Figurenkonstellation und Lokalkolorit beibehalten werden⁵. Daß es demgegenüber auch andere Möglichkeiten gab, zeigt Juan Bautista Alberdis *Peregrinación de Luz del Día o*

² José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, Barcelona 1980, S. 14; zur Darstellung der gesellschaftlichen Realität vgl. J. R. Spell, *Mexican Society as seen by Fernández de Lizardi*, H 8 (1925) S. 145–65.

³ *Periquillo Sarniento*, S. 15.

⁴ Den Spitznamen „Quijotita“ haben ihr, die eigentlich Pomposa heißt, sieben mit ihrer Kusine befreundete Studenten gegeben. Einer von ihnen, mit Beinamen Sansón Carrasco, begründet dies: „Don Quijote era un loco y doña Pomposa es otra loca. Don Quijote tenía muy lúcidos intervalos en los que se explicaba bellamente, no tocándole sobre caballería; doña Pomposa tiene los suyos, en los que no desagrada su conversación; pero delira en tocándolo sobre puntos de amor y de hermosura“ (*La Quijotita y su prima*, México 1973, S. 166 f.).

⁵ Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, México 1972.

Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo aus dem Jahr 1875, in der *Elemente* aus Cervantes' Werk auf die lateinamerikanische Situation appliziert werden⁶. Aufgrund der vorausgesetzten Vertrautheit mit dem *Don Quijote* entsteht daraus ein gewisser Verfremdungseffekt.

Alberdis Erzählung orientiert sich an den Dialogen von Lukian und Fontenelle. Sie ist insofern Montesquieus *Lettres persanes* oder Voltaires *Candide* vergleichbar, als sie den Rahmen für zahlreiche politische und moralphilosophische Betrachtungen abgibt. „Verdad“ bzw. „Luz del Día“ reist durch die Neue Welt und begegnet literarischen Figuren wie Tartuffe, Gil Blas oder Basilio, die als Schurken verfremdet werden. Schließlich sucht sie die Repräsentanten des alten spanischen Rittertums: El Cid, Pelayo und Don Quijote.

Während letzterer in Europa nach Lektüre der Ritterbücher Windmühlen für Riesen hielt, herrscht er in Amerika nunmehr über Staatsbürger, allein kraft eigener, schriftlich erlassener Dekrete, an deren Umsetzung in der Realität er fest glaubt — eine Tatsache, die dem Leser die zeitgenössische Diskrepanz zwischen demokratischem Verfassungstext und politischer Realität verdeutlicht. Während der *Don Quijote* des Cervantes sich durch die Texte der Ritterromane zu einer falschen Einschätzung der Wirklichkeit verleiten ließ, wird dieser amerikanische Quijote durch seine eigenen Texte in die Irre geführt. Diese wiederum resultieren aus seiner Lektüre von Büchern über gesellschaftspolitische Entwürfe und politische Theorien.

Noch ein zweiter schwerwiegender Irrtum widerfährt ihm beim Entwurf seines Staates, den er „Quijotanía“ nennt: Sein Wählervolk besteht ausschließlich aus Hammeln. Den Zweifel des Knechts an der politischen Reife dieses Volkes zerstreut er mit dem Hinweis auf Darwin, mit dem er belegt, daß bei angemessener Verkürzung des Evolutionsprozesses durch gute Erziehung problemlos die Hammelein in ein paar Jahren dieselbe Entwicklung vollziehen dürften wie vor ihnen die Affen. Als sein Diener aus Furcht vor dem Spott Außenstehender zögert, kann Don Quijote dessen Bedenken zerstreuen:

Toda la diferencia que separa el pueblo de «Quijotanía» de los otros pueblos cuya risa temes, es que los habitantes del nuestro son ciudadanos en forma de carneros, mientras los otros son carneros en forma de ciudadanos⁷.

Da die Stimmabgabe bei Plebisziten mit dem Wort „mäh“ erfolgt, bemerkt der Diener, daß dies im Französischen „mais“, also eine Negation bedeute. Don Quijote versichert ihm jedoch, daß es sich um eine abgewandelte Form des englischen „Yeah“, also „Yes“, handelt.

Im Gegensatz zu Lizardi und Montalvo überwiegt bei Alberdi nicht der Versuch der Orientierung am *Don Quijote* des Cervantes. Dieser erscheint vielmehr verfremdet, da seine Figuren und Figurenkonstellationen, in einen neuen Kontext gestellt, andere Funktionen erfüllen. Gegenstand der Parodie ist nicht mehr

⁶ Juan B. Alberdi, *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*, Buenos Aires 1916.

⁷ *Peregrinación*, S. 170.

die Welt der Ritterbücher, sondern der blinde Glaube an die Durchsetzbarkeit demokratischer Reformen durch Dekrete auf der Grundlage moderner politischer Theorien. Alberdi parodiert eine in der Gegenwart unangemessene Zukunftsvision, während Cervantes eine in der damaligen Zeit unangemessene Orientierung an der längst vergangenen Welt der fahrenden Ritter parodiert. Dennoch haben wir es bei Alberdi, ebenso wie bei Lizardi und Montalvo, mit Nachahmungen, wenn auch in unterschiedlicher Form, zu tun. Derartige Nachahmungen aber werden im 20. Jahrhundert bei Jorge Luis Borges (1899 – 1986) zum Gegenstand der Parodie.

In seiner Erzählung *Pierre Menard, autor del Quijote*⁸ beschäftigt sich Borges mit der Problematik der Neuschaffung eines literarischen Werkes, die er nicht anders als die Rekonstruktion des Werkes in jedem persönlichen Leseakt konzipiert. Menard erscheint insofern als Quijote aller Nachahmer, als er deren Nachahmungen ad absurdum führt, wie *Don Quijote* die Ritterromane ad absurdum geführt hat. Pierre Menard wollte zunächst das 9. und das 38. Kapitel des ersten Teils schreiben. Veranlaßt dazu hatte ihn nach Borges einerseits ein Fragment von Novalis, in dem dieser das Thema der völligen Identifikation mit einem bestimmten Autor darstellt, und andererseits einer jener parasitären Texte, die eine literarische Figur der Vergangenheit anachronistisch in die Gegenwart versetzten. Er wollte nicht einen neuen *Don Quijote* schreiben, sondern nichts Geringeres als den *Don Quijote*. Seine Methode bestand zunächst darin, die spanische Sprache gut zu beherrschen, den katholischen Glauben anzunehmen, gegen Mauren oder Türken zu Feld zu ziehen, die europäische Geschichte zwischen 1602 und 1918 zu vergessen, mit einem Wort: Miguel de Cervantes zu sein. In einer zweiten, fortgeschrittenen Phase kam ihm die Methode des Sich-Hineinversetzens zu einfach vor. Reizvoller schien es ihm, Pierre Menard zu bleiben und mit seinen eigenen Erfahrungen zum *Don Quijote* zu gelangen. Dabei jedoch erwies sich seine Aufgabe schwieriger, als es jene des Cervantes war. Denn für Menard existierte der *Don Quijote* bereits, als er ihn erstmalig schreiben wollte.

Zum Dilemma entwickelte sich zusätzlich die eigene Kenntnis der geschichtlichen Umstände und des Originaltextes: Da er mit letzterem vertraut war, mußte er zwischen den Versuchen wählen, formale und psychologische Varianten vorzunehmen oder sie im Interesse des Originals zu unterlassen. Dennoch trugen offensichtlich die Bemühungen Früchte. Von Menards Ergebnis stellt Borges eine Passage der ihr entsprechenden bei Cervantes gegenüber. So schrieb Cervantes im 9. Kapitel des ersten Teils:

[...] la verdad, cuya madre es la historia, [...] testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Und bei Menard heißt es:

[...] la verdad, cuya madre es la historia, [...] testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (S. 14 f.).

⁸ Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, in *Sur* 9/56 (1939) S. 7–16.

Das Resultat von Menards Anstrengungen ist also ein Text, der im Wortlaut mit jenem von Cervantes völlig identisch ist. Borges aber erscheint er „más sutil que el de Cervantes“⁹ und unendlich viel reicher.

Für Borges ist es wie übrigens auch für Unamuno¹⁰ die Problematik von Rezeption und Wirkung, die mit dem *Don Quijote* paradigmatisch in Erscheinung tritt. Borges' *Pierre Menard* ist also eine phantastische Erzählung, die ausgehend vom *Don Quijote* die Vielschichtigkeit der Imitation mit hermeneutischen Überlegungen und Aporien verdeutlicht. Die Parodie jeder möglichen Imitation besteht nun darin, daß Menards unter größtem Aufwand erstellte Neufassung nichts anderes präsentiert als einen Text, der mit dem des Cervantes identisch ist, also gerade keine „Neu“fassung darstellt.

2. Don Quijote als lateinamerikanische Identifikationsfigur

Während in den vorausgegangenen Beispielen die literarische Imitation des Werkes im Vordergrund stand, soll nunmehr die Aufmerksamkeit dem Ideal gelten, das in der Figur des Don Quijote verkörpert gesehen wird. Diesem Ideal wird immer auch der Gegensatz gegenübergestellt, der das Andere verkörpert, das abgelehnt wird.

Dieses polarisierende Denken hat mit dem Argentinier Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 88) eingesetzt, der zwischen Zivilisation und Barbarei unterschied. In letzterer sieht er die Rückständigkeit, die er in seinem Roman *Facundo* aus dem Jahr 1845 ebenso kritisieren will, wie sie Cervantes durch den Roman *Don Quijote* kritisiert habe¹¹. Barbarei sei Synonym für Absolutismus, Sklaverei, Vandalismus und überholte Tradition, während Zivilisation für konstitutionelle Herrschaft, Freiheit und europäische Zivilisation stehe. In der Selbstherrlichkeit der Gauchos, die auf dem Land leben, sieht Sarmiento nicht die Freiheit, sondern die Barbarei verkörpert, die in den Caudillos ihre Fortsetzung finde und die Bürgerkriege und Despotien nach der Befreiung von der Kolonialherrschaft erkläre. Eine gewisse Zivilisierung kann Sarmiento daher nur in den europäisch geprägten Städten entdecken.

Einen neuen Inhalt für den Gegensatz von Zivilisation und Barbarei findet José Rodó (1871 – 1917). Sein vielzitiertes, im Jahr 1900 erschienener Essay

⁹ *Pierre Menard*, S. 13.

¹⁰ Unamuno will den biographistischen Cervantismo abgelöst wissen durch den Quijotismo. Letzterer hat zur Folge, daß Don Quijote auch außerhalb des Werkes lebt und „seine Existenz allein der Neuschöpfung, die der Leser an ihm vollzieht“, verdankt (Karl Hölz, *Tradition und Interpretation. Zu Unamunos literarischer Don-Quijoterie*, in *Iberoromania* 10 [N. F.], 1979, S. 103).

¹¹ Der vollständige Titel lautet: *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (in *Obras publicadas bajo los auspicios del Gobierno Argentino*, 53 Bde., Buenos Aires – Santiago de Chile 1885 – 1903, Bd. VII).

*Ariel*¹² ging von Renans philosophischem Drama *Caliban* (1878) und von Shakespeares *Tempest* aus. Unter dem Eindruck der spanischen Niederlage im Jahr 1898 identifizierte er die Vereinigten Staaten mit Calibán und Ariel mit Lateinamerika. Für Rodó verkörpert Calibán die utilitaristisch geprägte angelsächsische Barbarei, der er die durch das Christentum und die griechische Antike geprägte Zivilisation des Mittelmeerraums gegenüberstellt, die durch Ariel verkörpert wird. Daher fordert Rodó auf, an traditionellen spanischen Werten festzuhalten und sich nicht unter Verleugnung der eigenen Identität durch die panamerikanischen Bestrebungen Nordamerikas zu bloß zweckorientiertem Denken verleiten zu lassen. Der Arielismus fand große Resonanz unter den lateinamerikanischen Intellektuellen und bewog Rubén Darío dazu, sein erstes Gedicht in *Cantos de vida y esperanza* (1905) Rodó zu widmen.

Für Rodó ist die Entdeckung und Eroberung Amerikas die große Leistung der Epoche der spanischen Renaissance, die ihren höchsten Ausdruck im *Don Quijote* findet¹³. Durch seine Kritik der Helden der alten Ritterromane habe Don Quijote den Platz für einen neuen Heldentyp, jenen der Eroberer Cortés und Pizarro, freigemacht. So sei die Philosophie des *Don Quijote* zugleich auch die Philosophie der Eroberer der Neuen Welt, die noch im Gaucho fortlebe. Den *Quijote* in Lateinamerika zu ehren, heißt nach Rodó zugleich die Verbindung mit dem Land Spanien zu pflegen, dem man als Entdecker und Zivilisationsbringer Dank schulde¹⁴. Rodós Identifizierung des Don Quijote mit den spanischen Eroberern wird erst von Asturias nuanciert. Er sieht nämlich in Las Casas einen Don Quijote, der trotz aller Widerstände die Indios verteidigte und gegen die Eroberer und Kolonisatoren aufstand¹⁵.

Nicht anders als Rodó sieht auch Rubén Darío (1867–1916) in Don Quijote eine Identifikationsfigur. Für ihn ist Don Quijote eine geradezu mythische Gestalt. Daher vergleicht er ihn mit Herkules. Wie Don Quijote war Herkules Befreier der Unterdrückten, Beschützer der Schwachen und Schrecken der Ungeheuer. Den Ausritten Don Quijotes entsprechen die „Arbeiten“ des Herkules.

¹² Vgl. José Enrique Rodó, *Ariel*, Madrid 1971; vgl. dort auch die einleitende Studie von Leopoldo Alas (Clarín).

¹³ Vgl. Juan Uribe-Echevarría, *Cervantes en las letras hispano-americanas (Antología y Crítica)*, Santiago de Chile 1949, S. 181.

¹⁴ José Enrique Rodó, *El centenario de Cervantes*, in *Obras completas*, Madrid 1950, S. 1146–48.

¹⁵ Asturias sieht Las Casas als neue Verkörperung des Don Quijote. Las Casas habe wie Don Quijote gegen die Windmühlen der Ungerechtigkeit gefochten: „La locura de Don Quijote. Desfacer entuertos. Los dos Quijotes. El de Cervantes y el de Dios, en un solo Quijote. En ese gran sueño de justicia humana. Aquél perdió el seso leyendo libros de caballería, y éste, presenciando crímenes de caballeros. Su empeño es el mismo“ (M. A. Asturias, *Los dos Quijotes: la locura de Fray Bartolomé*, in *Excelsior*, México, 18. Juli 1968, S. 7a). Beide teilen dasselbe Sendungsbewußtsein und dieselbe Unerschrockenheit gegenüber ihren Gegnern. Ihre *locura* scheint Asturias jener vergleichbar, die man auch Christus zugeschrieben hat. Sie sei auch kennzeichnend für Bolívar, in dem Asturias einen späteren Nachfolger des Las Casas sieht.

Allerdings sei Herkules der Prototyp der rohen Kraft, während Don Quijote für das Ritterideal und für den Geist stehe. Da Herkules kein Reiter sei, erscheint Rubén Darío schließlich dann doch ein Vergleich des Don Quijote mit Bellerophon, dem Reiter des Pegasus, wesentlich angemessener¹⁶.

Dieser heroisierenden Deutung steht jene seiner phantastischen Erzählung mit dem Titel *D. Q.* gegenüber, die im Jahr 1899 in Buenos Aires unter dem Eindruck der Niederlage der spanischen Truppen gegenüber den nordamerikanischen vor Kuba entstand¹⁷. Den historischen Hintergrund nutzt Darío, um die Ehre des besiegten Spanien und die Böswilligkeit des Feindes bei der Kapitulation darzustellen.

Als die Spanier kapitulieren und ihre Waffen aushändigen müssen, stürzt sich der Fähnrich, dessen Gepäckstücke mit „D. Q.“ gekennzeichnet sind, in einen Abgrund und rettet so die Fahne vor dem Feind. Im Epilog schließlich liest ein Kaplan aus einem Buch, von dem weder Protagonist noch Titel oder Autor erwähnt werden. Dennoch wird deutlich, daß der Fähnrich und Don Quijote dieselbe Person sind: „Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. [...] Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada“¹⁸. Vor dem zeitgenössischen Hintergrund Daríos steht der Fähnrich Don Quijote stellvertretend für einen als endgültig empfundenen Verlust der spanischen Macht in Lateinamerika. Zugleich erscheint *D. Q.* als Vorläufer von Daríos später erschienenen *Cantos de vida y esperanza*, die immer wieder die Verteidigung der Werte Spaniens verfolgen. Bekanntestes Beispiel dafür ist das Gedicht *A Roosevelt*, dessen Person in Verbindung mit den Vereinigten Staaten als „futuro invasor de la América ingenua que tiene sangre indígena, que aún reza a Jesucristo y aún habla en español“¹⁹ bezeichnet wird. Den starken und reichen Vereinigten Staaten sieht er das schon früh von Dichtern geprägte Amerika des Kolumbus und des Moctezuma gegenüber. Wie Rodó, den er sehr schätzte, identifiziert er also Don Quijote mit Spanien, das bei ihm auch für Lateinamerika steht. Den Helden Don Quijote, in dem Rodó bedeutende historische Figuren gesehen hatte, erhebt er dabei ins Mythische und Kultische.

Wie für Darío ist für José Vasconcelos (Mexiko 1882–1959) der *Don Quijote* mit dem spanischen Wesen und der spanischen Sprache so sehr verbunden, daß Lateinamerika das Werk nicht weniger für sich beanspruchen kann als Spanien. Vasconcelos gilt als Fortsetzer der pädagogischen Anliegen des an Rodós Metaphysik des Lateinamerikaners orientierten „Ateneo de la Juventud“. Die lateinamerikanische Geschichte sieht er von jenem „afán de universalidad, dirigido a

¹⁶ Vgl. Rubén Darío, *Hércules y Don Quijote*, in *Obras completas*, I, Madrid 1950, S. 555–59.

¹⁷ Vgl. Graciela Palau de Nemes, «D. Q.»: *un cuento fantástico de Rubén Darío*, in: M. Criado de Val (Hrsg.), *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, Madrid 1981, S. 943–47.

¹⁸ Rubén Darío, *D. Q.*, in: Roberto Ibáñez (Hrsg.), *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Montevideo 1970, S. 145.

¹⁹ Rubén Darío, *Azul ...*, *El salmo de la pluma [...] y otros poemas*, México 1965, S. 123.

lo maravilloso y lo eterno“²⁰ angetrieben, der auch das Handeln Don Quijotes motivierte. Als Beispiele führt er nicht nur Cortés und Pizarro an, sondern identifiziert Don Quijote mit allen Epochen und großen Taten der lateinamerikanischen Geschichte:

[...] el Quijote que guió la conquista, el Quijote que después, durante la Colonia, expidió las leyes de Indias, el monumento jurídico más piadoso que vieron los siglos; el Quijote que más tarde hizo la independencia política, subsiste en nuestra historia [...] ²¹.

Den lateinamerikanischen Vorrang unterstreicht Vasconcelos zusätzlich dadurch, daß er die Regeln des Rittertums mit jenen des Christentums identifiziert und die eigentliche Größe im Dienst des Guten stehen sieht, das sich auch dann nicht geschlagen gibt, wenn es verliert. Als Beispiel dafür nennt Vasconcelos die quijoteske Unbeirrbarkeit eines Bolívar, der den Eindruck hatte, das Meer zu pflügen, und dennoch nicht von seinem Ideal abzubringen war. So verkörpert der Don Quijote für Vasconcelos nicht zuletzt auch eine Hoffnung für die Zukunft Lateinamerikas.

Als abschließendes Beispiel für die Identifizierung mit der Figur des Don Quijote sei Carlos Fuentes (*1928) angeführt, der in der Mitte des 20. Jahrhunderts Thesen aufstellt, die an Darío oder Rodó erinnern. Er sieht Don Quijote als Gegensatz zum pragmatischen Helden Defoes, Robinson Crusoe. Diesen charakterisiert er als den ersten Selfmademan, der die objektive Realität akzeptiert und sie mit Arbeit, Disziplin und Technologie seinen Bedürfnissen anpaßt: „Robinson y Quijote son los símbolos antitéticos de los mundos anglosajón e hispánico“²². Die mit Sarmiento begonnene Polarisierung führt also bei Fuentes zu einer Identifizierung des Don Quijote mit der spanischen Denkweise, die im Gegensatz zur angelsächsischen stehe²³. Wie bei Rodó und Darío erscheint sie materiell unterlegen, erweist sich ideell aber als überlegen. Ihr vollkommenster Ausdruck ist die Figur des Don Quijote, an dessen Sendungsbewußtsein Cortés und Pizarro im Sinne eines Quijotismo oder Arielismo anknüpfen.

3. *Don Quijote* als Modell einer lateinamerikanischen Synthese

Daß im Roman *Don Quijote* eine Synthese angelegt ist, die sich sogar in der Begrifflichkeit der Identitätsphilosophie fassen läßt, belegt der mexikanische Schriftsteller Leopoldo Zea (*1912). Den *Don Quijote* sieht er als Modell für die

²⁰ José Vasconcelos, *Cervantes y América*, RI 13 (1947) S. 13–21, hier S. 13.

²¹ *Cervantes y América*, S. 14.

²² Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México 1976, S. 84.

²³ Allerdings bleibt Fuentes nicht bei dieser Zuordnung stehen, sondern sieht im *Don Quijote* auch den Prototyp des modernen Romans, dessen Geschichte er unter Bezug auf Octavio Paz in zwei Titeln zusammengefaßt sieht: „Las grandes esperanzas“ und „Las ilusiones perdidas“. Gerade aus diesem Grund erscheint ihm *Don Quijote* als spanischster Roman (*Cervantes o la crítica de la lectura*, S. 81).

Überwindung des Gegensatzes von Idealismus und Realismus²⁴. Das zu Anfang des 20. Jahrhunderts verbreitete rationalistische und positivistische Denken erscheint ihm unfähig, zwischen der Realität des objektiv Bestehenden und der Idealität des subjektiv Erstrebt zu vermitteln. Eine Synthese des Gegensatzpaares aber ist es, die er in Don Quijotes Naivität sieht. Nur die naive Sichtweise des Don Quijote könne der alltäglichen Realität eine ideale Dimension abgewinnen, die Zea sich nicht scheut, mit dem Begriff des „maravilloso“ zu charakterisieren²⁵. Die Fähigkeit zur Synthese sei deshalb verlorengegangen, weil man sich daran gewöhnt habe, die reale Welt der Ungerechtigkeit von einer idealen, angestrebten Welt der Gerechtigkeit zu unterscheiden. Wenn Zea eine Synthese wünscht, die in der Realität schon immer das Ideale mitdenkt, vertritt er in erster Linie einen pädagogischen Anspruch.

Zwei Linien sind es, die Zea zu seinem Ergebnis führen. Einerseits geht er in Anlehnung an den nach Mexiko emigrierten Ortega y Gasset-Schüler José Gaos von Ortegas Grunderkenntnis aus, daß im Ich eine Synthese von denkendem Subjekt und realem Objekt erfolgt: „Yo soy yo y mi circunstancia.“ Wenn Zea sich dieser These bedient, um seine mexikanische Identität zu definieren, muß er andererseits von der Realität Mexikos ausgehen. Diese aber bestand zu Anfang des 20. Jahrhunderts unter Porfirio Díaz darin, daß eine starke Staatsgewalt auf Kosten der Bürgerrechte einen relativen Wohlstand garantierte. Gegen den von diesem Regime geförderten Positivismus und für die Aufwertung geistiger Belange hatte sich die Gruppe des „Ateneo de la Juventud“²⁶ gerichtet, deren Anliegen Vasconcelos und Zea fortführten. Sie wollten bei der Erziehung des einzelnen beginnen, um ihn geistig in die Lage zu versetzen, in der gesellschaftlichen Realität von seinen Bürgerrechten Gebrauch zu machen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich Zeas Definition des Subjekts als Synthese zwischen Idealität und Realität. Es ist also die historische Situation, die Zea zu seiner an Ortega y Gasset orientierten identitätsphilosophischen Interpretation des *Don Quijote* veranlaßt. Bekanntlich ist es auch die Auseinandersetzung mit dem *Don Quijote* gewesen, von der Ortega behauptet, die Schlüssel zu seinem Grundsatz „Yo soy yo y mi circunstancia“ bezogen zu haben. So steht der *Don Quijote* am Beginn wie am Ende dieser identitätsphilosophischen Diskussion.

Wie Zea unterstreicht der Nobelpreisträger für Literatur, Octavio Paz (*1914), die Bedeutung der Subjektivität im *Don Quijote*, wenn er als alternativen Titel

²⁴ Vgl. Leopoldo Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, Mexico 1952; L. Zea, *La filosofía en México*, México 1955; er orientierte sich am Schüler der Gruppe der „Ateneistas“, Samuel Ramos, der 1934 mit *El perfil del hombre y la cultura en México* die Frage nach dem Mexikanischen gestellt hat. Vgl. auch Carlos Ripoll, *Samuel Ramos y la nueva imagen del hombre y de la cultura en México*, CuH 68/202 (1966) S. 5–29.

²⁵ „Lo maravilloso, y con ello lo trascendente, surgió en el mundo de curas, bachilleres y barberos“ (Frederick Viña, Hrsg., *Don Quijote. Meditaciones hispanoamericanas* [Anthologie], vol. I, Lanham – New York – London 1988, S. 259).

²⁶ Vgl. Zeas Rezension von Samuel Ramos' *Perfil del hombre y la cultura en México*, in *Revista Nacional de Cultura* 22 (1959) Caracas, S. 24–31; vgl. auch Adalbert Dessau, *Der mexikanische Revolutionsroman*, Berlin (DDR) 1967, S. 46–48, 58 ff.

für den Roman vorschlägt: „Las hazañas de la subjetividad o la conquista del mundo por la negación del mundo“²⁷. Damit erklärt er das problematische Verhältnis von Realität und Irrealität vor dem Hintergrund der erkenntnistheoretischen Subjekt-Objekt-Problematik. Anhand des *Don Quijote* erläutert Paz die Bedeutung der Subjektivität mit dem Hinweis auf die Beziehung zwischen der subjektiven Perspektive und dem Zweifel an der Realität: Je nachdem, ob der Leser auf Sancho oder Don Quijote hört, hat er es mit Windmühlen oder Giganten zu tun. Während die Welt eines Ariost Paz uneingeschränkt unreal erscheint, konstatiert er im *Don Quijote* eine Wechselwirkung zwischen Phantasie und Realität. Daneben sei eine kontinuierliche Kommunikation zwischen Torheit und gesundem Menschenverstand festzustellen. Anders als bei Dante, bei dem Paradies und Hölle so real dargestellt werden, als handle es sich um Städte wie Florenz oder Rom, erscheine im *Don Quijote* die karge Landschaft Kastiliens als „un espejismo, un encantamiento de hechiceros. Hay una continua oscilación entre lo real y lo irreal: los molinos son gigantes y un instante después son molinos“²⁸. Die Ambivalenz der Landschaft, die zugleich verzaubert und wirklich erscheint, habe ihr Korrelat in der nicht weniger problematischen Darstellungsform, die poetisch und zugleich Kritik der Poesie, die episch und zugleich Kritik des Epos sei. Dies ist ein Charakteristikum, das *Don Quijote* mit dem modernen Roman teile, wie Octavio Paz hervorhebt, der damit einen Gedanken vorwegnimmt, der uns ausführlicher noch einmal bei Carlos Fuentes begegnen wird.

Alejo Carpentier (1904–80) scheint diesen Ansatz fortzusetzen, wenn er im *Don Quijote* nicht nur die Geburt des modernen Romans sieht, sondern diese auf die Synthese von äußerer Realität und subjektiver Idealität zurückführt. Als ihm im Jahr 1978 der Premio Miguel de Cervantes verliehen wurde, hielt er einen Vortrag mit dem Titel *No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que Don Quijote de la Mancha*: Nach dem Realismus des pikaresken Romans, dessen Neuerung die Ich-Form in der Erzählung war, fehlte nach Carpentier noch die Dimension des subjektiv Imaginären, die erst Cervantes einführte²⁹. In den Vorstellungen, die Don Quijote auf seine Dulcinea projiziert, sieht Carpentier bereits die imaginäre subjektive Welt der Tasse Tee bei Marcel Proust angelegt.

Die so aus dem Verhältnis von Subjekt und Objekt gewonnene Synthese überträgt Carpentier auf das Denken der Lateinamerikaner, das er als Symbiose europäischer, indianischer und afrikanischer Elemente beschreibt. Diese Symbiose bezeichnet er als „barroquismo“³⁰, in dem zugleich magisch-mythische

²⁷ Frederick Viña (Hrsg.), *Don Quijote. Meditaciones hispanoamericanas*, vol. I, S. 24.

²⁸ Octavio Paz, *El signo y el garabato*, México 1973, S. 23.

²⁹ „Cervantes, con el «Quijote», instala la dimensión imaginaria dentro del hombre, con todas sus implicaciones terribles o magníficas“ (Alejo Carpentier, *No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que Don Quijote de la Mancha*, in *Casa de las Américas* 19/109, 1978, S. 83).

³⁰ „El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...] la conciencia

Elemente der Indios und realitätsorientierte Rationalität der Europäer aufgehen. Da sie im wesentlichen durch die Gleichzeitigkeit von realen und magischen Komponenten bestimmt ist, wird sie auch als „real maravilloso“ charakterisiert, ein Begriff, der nunmehr gleichzeitig das lateinamerikanische Denken und die Poetik der Romane Carpentiers kennzeichnet:

Lo real maravilloso nuestro es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América³¹.

Die Identität wird also hier nicht in der Entscheidung für die europäische oder die indigene Tradition gesucht, sondern in der Symbiose der gegenüberstehenden Traditionen. Sie realisieren in der lateinamerikanischen Gesellschaft jene Verbindung von Realem und Imaginärem, die in Cervantes' *Don Quijote* paradigmatisch vorliegt. So bedeutet „real maravilloso“ für Carpentier nicht nur seinen literarischen Standort, sondern auch seine lateinamerikanische Identität. So hat Carpentier am Ende der Preisverleihung zusammenfassend kommentiert: „Toda mi vida he buscado mi esencia y mi identidad latinoamericana“³².

Während die anhand des *Don Quijote* entwickelten Synthesen bei Zea einen erkenntnistheoretischen Charakter hatten, gewinnen sie bei Carpentier eine neue Dimension, da er Lateinamerika als Synthese von europäischer Rationalität und indianischer wie afrikanischer Magie versteht. Wenn diese nun im „real maravilloso“ literarisch und geistesgeschichtlich vertreten ist, dann ist eine neue Sicht postuliert, in der das im Sinne des „barroquismo“ denkende lateinamerikanische Subjekt das „real maravilloso“ in ähnlicher Weise auf eine Wirklichkeit bezieht wie Don Quijote seine imaginäre Ritterwelt auf das damalige Spanien. Und da der Lateinamerikaner in seiner Wirklichkeit offensichtlich so denkt, wie es die vom Konzept des „real maravilloso“ abgeleiteten Romane vorführen, wundert es nicht, daß deren Autoren immer wieder auf den gleichermaßen nach seiner Romanlektüre lebenden Don Quijote zurückkommen.

4. *Don Quijote* als Paradigma der Weltliteratur

Für den bereits erwähnten Jorge L. Borges ist wie für Carpentier die Beziehung zwischen Realität und Magischem ein zentrales Thema. Er erörtert es ausgehend vom *Don Quijote*. Realität definiert er als „mundo real prosaico“ und das Magische als „mundo imaginario poético“. Beide Elemente sieht er bei Cervantes als Antinomien im Werk verknüpft: „A las vastas y vagas geografías del Amadís

de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis“ (Alejo Carpentier, *Lo barroco y lo real maravilloso*, Conferencia dictada en el Ateneo de Caracas, el 22 de mayo de 1975, in: A. C., *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México 1981, S. 126).

³¹ *Lo barroco*, S. 130.

³² Jorge Timossi, *Alejo Carpentier: la identidad latinoamericana*, in *Casa de las Américas* 19/109 (1978) S. 86.

opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla“³³. Zwar wende sich Cervantes gegen die Scheinwelt der Ritterbücher. Da im *Don Quijote* aber dennoch zahlreiche magische und wundersame Ereignisse aus der Welt der Ritterromane, der Schäferromane und der maurischen Romane vorkommen, sieht Borges in Cervantes' Roman weniger ein Gegengift gegen diese wunderbaren Welten als eine „secreta despedida nostálgica“. So erscheinen ihm im *Don Quijote* beide Ebenen miteinander verknüpft. In seinem Essay *La conducta novelística de Cervantes*³⁴ lehnt Borges allzu vereinfachende Interpretationen ab, die im *Don Quijote* eine bloße Kritik der Ritterromane oder die Darstellung einer in eine praktische und erhabene Seite aufgeteilten Seele sehen.

Das magische Element hebt Borges bei Cervantes hervor, da es ihm als Charakteristikum für die Literatur schlechthin erscheint. Dies zumindest sieht er deutlich durch die Rezeptionsgeschichte des *Don Quijote* dokumentiert. So habe zwar zu Anfang des 17. Jahrhunderts für Cervantes und für Don Quijote der Gegensatz zwischen der irrealen Welt der Ritterbücher und der alltäglichen Welt des 17. Jahrhunderts bestanden. Im Laufe der jahrhundertelangen Wirkung des Romans jedoch erschien die Realität der Mancha und der Abenteurer des Don Quijote nicht weniger poetisch als die Welt der Ritterbücher, so daß der Gegensatz aufgehoben wurde. Borges führt dies darauf zurück, daß die Literatur prinzipiell durch den Mythos gekennzeichnet ist. So gelangt er zur Identifizierung von Mythisch-Magischem und Fiktionalem: „Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin“³⁵. Das Mythische bzw. Magische, das Borges mit dem *Don Quijote* veranschaulicht, ist bei ihm von der Problematik der lateinamerikanischen Identität losgelöst und bezieht sich auf ein Charakteristikum der Weltliteratur. Es ist nicht weniger allgemein als das aristotelische Postulat der Wahrscheinlichkeit bzw. des „Wunderbaren“.

Das Mythische bzw. Magische, das Borges mit dem *Don Quijote* veranschaulicht, ist für ihn ein Charakteristikum der fiktionalen Literatur. Daß in Cervantes' Roman Fiktion und Realität miteinander verwoben werden, sieht Borges in der Tatsache belegt, daß sich bei der Buchbeurteilung (I, 6) im *Don Quijote* die fiktive Figur des Pfarrers als Freund des realen Autors des ersten Teils der *Galatea* ausgibt und Cervantes vorwirft, er fange vieles an, ohne es zu Ende zu bringen. Eine der Buchbewertung vergleichbare Situation sieht Borges zu Beginn des zweiten Teils, wenn die Protagonisten zugleich als Figuren und Leser des *Don Quijote* erscheinen. Sie erinnert Borges an das 602. Märchen von *1001 Nacht*, in dem der König aus dem Mund der Königin seine eigene Geschichte hört. Diese

³³ Jorge Luis Borges, *Magias parciales del «Quijote»*, in: J. L. B., *Otras inquisiciones*, Buenos Aires 1960, S. 65.

³⁴ Borges, *La conducta novelística de Cervantes*, in: J. L. B., *El idioma de los Argentinos*, Buenos Aires 1928, S. 139–46.

³⁵ Borges, *Parábola de Cervantes y de Quijote*, in: J. L. B., *El hacedor*, Buenos Aires 1960, S. 38.

Situation, in der die Grenzen von Fiktion und Realität aufgehoben werden, hat bei Unamuno in *Niebla*, wie auch bei Borges, eine beunruhigende Wirkung:

Tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios³⁶.

Besonders fiktiv erscheint Borges das, was sich am meisten von der alltäglichen Realität und Logik entfernt. Dies aber ist Gegenstand der phantastischen Literatur³⁷, über die er im Jahr 1967 in Montevideo einen Vortrag hielt³⁸. In erster Linie sieht er sie dadurch charakterisiert, daß sie Elemente der alltäglichen Welt verwandelt³⁹. Als Beispiel dafür führt er David Garnetts Erzählung *Lady into Fox* an, in der ein Ehemann abends bei seiner Rückkehr nach Hause feststellt, daß sich seine Frau in eine Füchsin verwandelt hat, eine Tatsache, die er in der Zukunft bemüht ist, vor seinen Bekannten geheimzuhalten. Zudem kennzeichnet Borges das Phantastische durch die Mischung von Wachen und Träumen, wie sie in den Märchen von *1001 Nacht* vorliegt. Als weitere Charakteristika, mit denen Borges das Phantastische umschreibt, führt Adelheid Schaefer Angst als Ursache und Movens des Phantastischen an, das sich z. B. im Spiel mit der Zeit, in der Anwesenheit übernatürlicher Wesen oder im Thema der Verdoppelung zeige⁴⁰. So überzeugt zeigt Borges sich von der Universalität solcher Themen, daß er die Geschichte der Weltliteratur als zyklische Wiederkehr einzelner Metaphern sieht. Dies erklärt auch, warum er sich Literaturgeschichte als Geistesgeschichte unter Abstraktion von den Autoren vorstellt. In diesem Fall nämlich stellt sich ihm die gesamte Literatur, nicht nur die phantastische, dar als „sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño“⁴¹.

Phantastische Elemente sind in der orientalischen und asiatischen Dichtung häufig. Die lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts ist ebenfalls vom Phantastischen geprägt. Dies erklärt sich z. B. in Mexiko aus einem neuerwachten Indigenismo, der das Indianisch-Mythische dem bisher dominanten europäischen Rationalismus gegenüberstellt. Da es aber in Argentinien nur eine geringe Zahl von Indios gibt und die europäische Kultur eine nach wie vor dominierende Rolle

³⁶ Borges, *Magias parciales*, S. 68 f.

³⁷ Die Identifikation von Fiktion und phantastischer Literatur wurde schon in der deutschen Frühromantik vorgenommen, die phantastische Literatur als Resultat einer Aufwertung der Phantasie sah. So ist für Novalis die Phantasie der wunderbarste Sinn, der alle anderen zu ersetzen vermag, für F. Schlegel ist sie das Organ des Dichters, und für Schiller sind Phantasie und Kunst identisch (vgl. P. Reiff, *Die Ästhetik der deutschen Frühromantik*, University of Illinois Press 1946).

³⁸ Vgl. Borges, *La literatura fantástica*, Buenos Aires 1967.

³⁹ Für Todorov ist bereits das Zögern des Lesers, ob das Gelesene wahr sein kann, die erste Bedingung für das Phantastische (vgl. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, S. 36).

⁴⁰ Adelheid Schaefer, *Phantastische Elemente und ästhetische Konzepte im Erzählwerk von J. L. Borges*, Wiesbaden – Frankfurt/M. 1973.

⁴¹ Borges, *Otras inquisiciones*, S. 72.

spielt, bezieht der Argentinier Borges seine Vorstellungen vom Phantastischen in erster Linie aus der orientalischen, asiatischen und europäischen Tradition.

Borges beabsichtigt also keine identitätsphilosophische Synthese wie Zea, noch sucht er nach Synthesen innerhalb der lateinamerikanischen Wirklichkeit oder Literatur wie Carpentier. Sein Anliegen ist es, das Imaginäre der Literatur mit der Wirklichkeit des Alltäglichen zu konfrontieren. Wenn er sich dabei ganz allgemein mit dem Phantastischen als einem der extremen Bereiche literarischer Fiktion beschäftigt, gerät bereits eine neue Synthese in Sicht: jene von Literatur und Wirklichkeit. Anders allerdings als bei dem nunmehr an letzter Stelle folgenden Carlos Fuentes gibt es bei Borges keine Implikationen für die lateinamerikanische Identität.

Carlos Fuentes sucht, wenn er sich mit Cervantes auseinandersetzt, nach dem spanischen Erbe Mexikos, dessen Identität er wie Carpentier als „mestiza“, d. h. als Mischung spanischer und indigener Elemente charakterisiert. Wenn ihm der *Don Quijote* als Beginn der Vieldeutigkeit von Texten in der Neuzeit erscheint, dann wird deutlich, daß dieser Roman für ihn Vorläufer lateinamerikanischer Polyvalenz ist. Kurz skizziert sei daher Fuentes' Einordnung des *Don Quijote*, mit der er wie Octavio Paz zugleich einen Beitrag zur Erzählforschung leistet⁴²: Während im Mittelalter noch die Beziehung zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung eindeutig war, so stellt Fuentes fest, sei die Vieldeutigkeit der Renaissance Symptom einer Krise. Der Cid der mittelalterlichen Heldenepik äußerte keine Zweifel an seinen Vorstellungen oder an den Normen der Welt. Damit gehört er zu der Literatur, die Fuentes — für Sprachwissenschaftler eher mißverständlich — als denotativ bezeichnet. Zu ihr zählt er auch die Ritter- und Schäferromane, die das Mittelalter anachronistisch verlängern. Ihnen gegenüber steht mit dem pikaresken Roman der *Don Quijote*, den er als radikal konnotativ bezeichnet. Dabei definiert er das Konnotative als „una transgresión de la norma previa que, sin embargo, requiere el apoyo de lo mismo que está violando“⁴³. In diesem Zusammenhang sieht er den Roman *Don Quijote* als eine Synthese, da Don Quijote im allgemeinen als epischer mittelalterlicher Held auftritt und Sancho Panza als realistischer Pikaro. Auf der anderen Seite erscheint aber Don Quijote infolge seiner Lektüre auch als erster moderner Held:

Y estas lecturas le convirtieron en el primer héroe moderno, escudriñado desde múltiples puntos de vista, leído y obligado a leerse, asimilado a los propios lectores que lo leen y, como ellos, obligado a crear en la imaginación a *Don Quijote*. Doble víctima de la lectura, don Quijote pierde dos veces el juicio: primero, cuando lee; después, cuando es leído⁴⁴.

Mit dem *Don Quijote* tritt also eine Vielfalt von Sinnzuschreibungen auf den Plan, die schließlich zu dem führt, was Fuentes in Anlehnung an Carpentiers

⁴² Javier Herrero, *Carlos Fuentes y las lecturas modernas del «Quijote»*, RI 45 (1979) S. 559; vgl. auch Renate Lachmann, *Intertextualität als Sinnkonstitution*, in *Poetica* 15 (1983) S. 66–107.

⁴³ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México 1976, S. 30.

⁴⁴ *Cervantes*, S. 77.

„barroquismo“ als jene Polyvalenz bezeichnet, die für ihn nicht nur sein eigenes Romanschaffen, sondern die lateinamerikanische Literatur allgemein charakterisiert.

Enge Beziehungen⁴⁵ bestehen zwischen Fuentes' Roman *Terra Nostra*⁴⁶ aus dem Jahr 1975 und seinem Essayband *Cervantes o la crítica de la lectura*. Seinen Essay bezeichnet er als ein Nebenprodukt des Romans, an dem er sechs Jahre gearbeitet habe⁴⁷. Der Roman hat zwar als Hintergrund die spanische Geschichte zwischen 1492 und 1598 und die Eroberung Mexikos durch Cortés, ist aber kein historischer Roman, da zahlreiche auftretende Figuren der literarischen Tradition entnommen sind. Dennoch handelt es sich um eine Auseinandersetzung mit der spanischen und lateinamerikanischen Geschichte. Drei Daten sind von besonderer Bedeutung: 1492 als das Datum der Entdeckung Amerikas durch Kolumbus und des Endes der Reconquista, 1521 als das Jahr der Eroberung Mexikos durch Cortés und der Niederschlagung des Aufstandes der Comuneros und schließlich 1598 als Todesjahr Philipps II.⁴⁸

Zentral im Roman als wiederkehrendes Schema ist der Gegensatz zwischen dem Unterdrückten und dem Unterdrücker, der zum Aufstand und zur Niederlage führt. Zugleich widmet sich der Roman der Thematik des Lesens und der Beziehung zwischen Realität und Fiktion. So gibt es mehrere Erzähler: Julián dient als Vermittler zwischen den unterschiedlichen Erzählern und dem Chronisten. Im Kapitel 136 erklärt er sich zum einzigen kompetenten Erzähler. Auch stellt sich das Problem der Authentizität der Geschichtsschreibung, die durch Mechanismen von Selektion und Perspektive eingeschränkt ist⁴⁹.

Fuentes greift auf historische Texte sowie literarische Werke der Renaissance und des Mittelalters zurück. Er zitiert aus eigenen Werken, Texten der neueren Literatur oder aus der Bibel, um zu verdeutlichen, daß für ihn die Geschichte der Literatur nichts anderes als ein einziges komplexes Buch darstellt: Modellhaft stellt sich dies wiederum bei Cervantes dar, der von den Figuren des Romans *Don Quijote* gelesen wird. Ihnen folgen der Chronist Cide Hamete, sein Übersetzer und Avellaneda. Weitere Leser schließen sich an: „El círculo de las lecturas se reinicia. Cervantes, autor de Borges; Borges, autor de Pierre Menard; Pierre Menard, autor del Quijote“⁵⁰.

In Fuentes' Roman treten so bekannte literarische Figuren wie Don Juan, Don Quijote und Celestina auf und erschließen weitere Ebenen, wenn sie ihre ursprünglichen Charakteristika und ihre Geschichte gegenüber dem neuen Kontext behaupten. So entsteht, zusätzlich noch unterstützt durch eingestreute Refle-

⁴⁵ Ingrid Simson, *Realidad y ficción en «Terra Nostra» de Carlos Fuentes*, Frankfurt/M. 1989.

⁴⁶ Vgl. auch Karsten Garscha, *Carlos Fuentes: «Terra Nostra»*, in *Iberoamericana* 4/10 (1980) S. 70–76.

⁴⁷ *Cervantes*, S. 36.

⁴⁸ *Cervantes*, S. 36–44, 53–61.

⁴⁹ Vgl. Kap. 43 „El primer testamento“ von *Terra Nostra*.

⁵⁰ *Cervantes*, S. 95.

xionen, eine Pluralität der Lesarten, die Fuentes im Roman am Beispiel von Cervantes' *Don Quijote* erläutern läßt:

Pues de cada cuento salieron veinte, que así salen las cosas a deshora o intempestivamente, a las veinte, y cada cuento contenía otros tantos: el cuento narrado por el caballero, el cuento vivido por el caballero, el cuento que le contaron al caballero, el cuento que el caballero leyó sobre sí mismo en la imprenta de Barcelona [...] ⁵¹.

Dieses Beispiel verdeutlicht, was Fuentes mit seinem Konzept der konnotativen Vieldeutigkeit der Neuzeit meint, welche die eindeutige Zuordnung der Begriffe des Mittelalters abgelöst hat.

Es tritt z. B. die Figur Don Quijote in dem mit „El caballero de la triste figura“ überschriebenen Kapitel auf, als Celestina nach Don Juans Tod Sancho begegnet. In diesem Kapitel greift Fuentes Cervantes' Geschichte mit den Weinschläuchen im Kapitel 35 des ersten Teils und das Kapitel 10 des zweiten Teils auf, in dem Sancho seinem Herrn drei Dorfmädchen als Edeldamen vorstellen will. Bei Fuentes ist es Celestina, die sich vor Don Quijote als vornehme Dame ausgeben soll, und wiederum Don Quijote, der, zuvor von einem Schankwirt wegen einiger Weinschläuche geschlagen und ernüchtert, sich nicht täuschen läßt. Mit derartigen Überschneidungen mehrerer Anleihen gelingt es Fuentes, seine Theorie von der Konnotation zu exemplifizieren. Polyvalenz des Sinns wird auch durch die Erzählung zweier sich widersprechender Versionen über die Vorgeschichte Don Quijotes als Don Juan erzielt. Einerseits heißt es, er habe sich der Celestina als Kupplerin bedient, um Dulcineas Liebe zu gewinnen, Dulcineas Vater aber habe diese überrascht und getötet, bevor er seinerseits von Don Juan, dem späteren Don Quijote, getötet wurde. Nach der anderen Version habe Celestina Don Juan, den späteren Don Quijote, mit einem Schlaftrunk betäubt und Dulcinea für einen Geldbetrag jemand anderem überlassen.

Resümee

Man kann sich an dieser Stelle zur Frage ermuntert fühlen, ob es erstaunlich oder gar phantastisch ist, wenn Borges im *Don Quijote* des Pierre Menard ein Paradigma für sein Konzept von phantastischer Literatur fand, während der erste große Verehrer des *Don Quijote*, Fernández de Lizardi, seinen *Periquillo* gerade mit dem Hinweis auf den Realismus des *Don Quijote* verteidigt. Es ist weder phantastisch noch erstaunlich. Werden doch bei Cervantes sowohl die Gegensätze zwischen Magischem bzw. Idealem und Realem als auch zahlreiche Optionen von Synthesen angeboten. Zudem finden im *Don Quijote* unterschiedliche literarische Ansätze ein Identifikationsmuster. Während bei Alberdi, der die Unangemessenheit einer politischen Utopie in einer unmündigen gesellschaftlichen Realität parodierte, eine gewisse Emanzipation deutlich wurde, sah sich Montalvo noch genötigt, seinen Versuch einer Imitatio des großen Werkes ausführlich zu rechtfertigen.

⁵¹ Terra Nostra, Barcelona ³1979, S. 609.

Schließlich rückte das Werk gegenüber seiner Hauptfigur in den Hintergrund, als diese zum Identifikationsmuster wurde. Unversöhnlich schienen sich unter dem Eindruck der Ereignisse von 1898 Robinson Crusoe und Don Quijote, Sancho und Don Quijote, die banale Realität und die erstrebten Ideale, die angelsächsische und die spanisch geprägte Welt, Nordamerika und Lateinamerika, die europäische Zivilisation und die lateinamerikanische Barbarei gegenüberzustehen. Als Identifikationsfigur war Don Quijote ebenso identisch mit den Helden der spanischen oder lateinamerikanischen Geschichte wie mit den Traditionen des durch Christentum und Antike geprägten Abendlandes. Derartige Ausgrenzungen des Anderen und Polarisierungen, die bei Sarmiento ihren Ausgang nahmen, ließen sich bei Rodó, Darío sowie bei Vasconcelos und als Reminiscenz auch bei Fuentes beobachten.

Es hat sich gezeigt, daß *Don Quijote* bei Fuentes nicht nur wie bei Octavio Paz Prototyp des neuzeitlichen Romans, sondern auch Spiegel der Mentalität ist, die durch den Verlust der eindeutigen Korrespondenz von Weltbild und Wirklichkeit gekennzeichnet ist. Fuentes' Polyvalenz und Konnotation kennzeichnen nicht nur die Geschichte literarischen Schreibens und Lesens, sondern finden eine Entsprechung im barocken Charakter, den Carpentier dem „real maravilloso“ zugeschrieben hatte, das sich aus indianischen, afrikanischen und europäischen Komponenten zusammensetzt. Wenn Carpentier und die Anhänger des „real maravilloso“ das magische Element insbesondere im Indigenen und das realitätsbezogene im Europäischen sehen, dann wagen sie nichts Geringeres als eine Identität durch die Synthese von noch zuvor unversöhnlich erscheinenden Gegensätzen.

So gelang Fuentes und Carpentier eine geradezu hegelianische Aufhebung der verbleibenden Antinomien auf einer höheren Ebene. Borges ging noch darüber hinaus, abstrahierte von der lateinamerikanischen Identität und erschloß allgemeine Interferenzen zwischen der prosaischen Realität und der dichterischen imaginären Welt. Daß dabei das Fiktionale als real und das Reale als fiktional erscheinen konnte, war ihm nicht nur Symptom für phantastische Literatur, sondern die Fortentwicklung eines zentralen Anliegens, das vor ihm bereits die deutsche Romantik aus dem *Don Quijote* entwickelt hatte.

Düsseldorf, im August 1990