



Stuttgart 1972

Inhaltsverzeichnis

IX

Einleitung

I. Die Liberalität der Großbürger
Giovanni Boccaccios Decameron

- | | |
|---------------------------------------|----|
| 1. Entrückung ins Wohlgefallen | 1 |
| 2. Fortuna, Cortesia, Liberalità | 7 |
| 3. Die Grenzen der allmächtigen Liebe | 21 |
| 4. Friedliche Konkurrenz | 35 |

Exkurs

Die Wirklichkeit der Stadtgesellschaft in Franco Sacchettis
Trecentonovelle

- | | |
|-------------------------------|----|
| | 40 |
| 1. Die Herrschaft der Signori | 40 |
| 2. Eitelkeit und Geiz | 45 |
| 3. Der tückische Zufall | 50 |

<i>II. Höfischer Ehrenhandel</i>	
<i>Das Heptaméron der Margarete von Navarra</i>	54
1. Ein höfischer Liebeshandel: die III. Novelle des <i>Heptaméron</i>	54
2. >Es gehört sich nicht<	59
3. Die Ehre der Kurtisane	65
4. Die >Estime<	69
5. Mokante Konversation	76
<i>III. Reich und Arm</i>	
<i>Die Novelas ejemplares von Cervantes</i>	83
1. Der Niedergang Spaniens	83
2. Die tragische Einsamkeit	85
3. Das irdische und das himmlische Gesetz	92
4. Erfahrung im Labyrinth	98
5. Poesie und Prosa	104
6. Pikareskes Utopia	111
<i>VI</i>	Inhalt
<i>Anmerkungen</i>	118
Anmerkungen zur Einleitung	118
Anmerkungen zu I.	118
Anmerkungen zum Exkurs	126
Anmerkungen zu II.	129
Anmerkungen zu III.	137
<i>Bibliographie</i>	148

[Auszüge mit Korrekturen]

Einleitung

Die Nachricht ist das Medium des Handels, und gute Neuigkeit bedeutet dem Bürger seit je Profit und Vergnügen. Üppige Sammlungen von hundert oder gar dreihundert Novellen begleiten den Aufstieg des städtischen Bürgertums seit dem ausgehenden Mittelalter; der Gattungsname *novella* meinte die Nachricht, die Neuigkeit. Die kurze Erzählung ist der amüsante oder der erbauliche Abglanz der Handelsnachricht, Matteo Bandello, der italienische Erzähler des 16. Jahrhunderts, rechtfertigte bereits die Lust am Fabulieren mit dem Nutzen der Buchführung: »jeden Tag geschehen hübsche Dinge, die man registrieren möchte, so wie die Kaufleute ihren Schriftverkehr festhalten« - *ogni giorno avvengono di belle cose, de le quali si vorrebbe tener registro come fanno i mercadanti de le lor scritte*. [1] Die Zeit konnte schon dem Florentiner Großhändler

des Trecento zu Geld werden, wenn er nur rechtzeitig erfuhr, ob seine eigene Schiffsladung oder die des Konkurrenten den Stürmen, den Piraten zum Opfer gefallen war. Die Kreditgeschäfte mußten, unter dem Druck des kanonischen Zinsverbots, als Währungstausch getarnt werden; so durfte der Bankier die richtige Information über den Wechselkurs des florentinischen Dukaten in London als Gewinn verbuchen. [2] Die Jagd nach den neuesten Nachrichten befriedigte Boccaccio, indem er die Unternehmer über die habgierigen Kurtisanen Palermos aufklärte (*Dec.* VIII 10). Eine *Schicht* wohlhabender Großbürger, die die Stadtgesellschaft von Florenz ökonomisch und politisch dirigierte, ermöglichte diese Verkleidung der Handelsnachricht als vergnügliche Novelle. Die Großbürger waren daran interessiert, ihre realen Geschäfte als Schwank zu verharmlosen und sich ihr gesellschaftliches Avancement in die Position des Adels zu bestätigen. Das Ergötzen an derben Handelsinteressen, das Ergötzen an ihrer vielbewährten Tüchtigkeit möchten sie mit aristokratischem Prestige verquicken. Diese Verbindung idealer Normen, die auf die höfische Dichtung zurückweisen, mit der Erfahrung der Wirklichkeit einer bürgerlich städtischen Ordnung versucht Boccaccio im *Decameron*. Er vermeidet die einfältige Verherrlichung der üblen Gegenwart, indem er die Idee einer harmonischen Stadtgesellschaft, in der kluge Einsicht und Großmut die konkurrierenden Interessen bändigen, in die Vergangenheit entrückt und nur als Erinnerung beschwört. Das ästhetische Vergnügen über die gegenseitige Betrugerei erinnert jedoch an die Harmonie, die den herrschenden Großbürgern von Florenz in Wirklichkeit nicht gelungen ist. Das edle Kunstschöne, das schon im *Decameron* einer Oberschicht als Selbstrechtfertigung dient, wird zum Trost für eine vulgäre, glücklose Wirklichkeit. Sie bringt sich aufdringlich in Erinnerung mit der Novellensammlung Franco Sacchettis. Angesichts der glanzvollen Perioden des *Decameron* könnte man den Terror vergessen, der den Stadtfrieden sicherte. Das vulgäre Chaos des *Trecentonovelle soll*, als Negativ der boccacesken Harmonie, die fragwürdige Einzigartigkeit des *Decameron* noch deutlicher hervortreten lassen. Kunstgenuß als Privileg der Herrschenden wird im *Decameron* ausdrücklich festgehalten und bleibt unvergessen in der Geschichte der Kunst und Literatur. Boccaccio hat seine Novellen als vergnüglichen Zeitvertreib einer »heiteren Schar« vornehmer Herrschaften gestaltet. Marguerite de Navarre greift auf sein Vorbild zurück, indem sie ihre Erzählungen einer Schar privilegierter Damen und Herren in den Mund legt. Auf Grund einer spezifischen historischen Konstellation nimmt das ästhetische Vergnügen der französischen Höflinge die bitteren Ingredienzien der Gesellschaftskritik, der Moralistik mit auf. Die Poesie als Inbegriff der Gelehrsamkeit und des edlen Vergnügens, wie Cervantes sie darstellen wird, ist aufs innigste an die Herrschaft der Granden gebunden.»Als das Geld geschaffen wurde, entstand der Betrug« - *Come il denaia fu creato, così nacque l'inganno*, bemerkt gegen Ende des 14. Jahrhunderts einer der desillusioniertesten Erzähler, Franco Sacchetti. [3] Der allgemeinste, von den Fabliaux bis zur italienischen und französischen Erzählung des 16. Jahrhunderts typische Gehalt der novellistischen Information ist die Verherrlichung des Betrugs, des *inganno*, und die kluge Nutzung der Profitchancen dank dem *ingegno*, dem quicken Verstand. Der Geld- und Handelsverkehr der vormanufacturellen Epoche setzte die Auflösung der feudalen Gesellschaftsordnung in Gang, ohne auf ihr äußeres, normatives Gefüge zu verzichten, ohne eigene Lebensformen als Normen der sozialen Ordnung zu proklamieren. [4] Wucher und der freie Wettbewerb des Großhandels entfalteten ihre Energien außerhalb der Zunftregeln und außerhalb des kanonischen Rechts. Mit

unrechtmäßigen, aber durchaus tolerierten Mitteln ergaunert sich das Individuum in den Novellen sein Recht. Als Information und als List könnte man Form und Inhalt der Novellistik vom 14. bis zum 16. Jahrhundert verstehen.

Erst Cervantes geht mit seinen *Exemplarischen Novellen* über die stereotype Darstellung des listigen Betrugs hinaus. Er verzichtet auf neue Variationen der Betrügereien, mit denen das Individuum gegen Sitte und Recht hochzukommen versucht. Die Welt der Gaunerei und die Sphäre edler Rechtschaffenheit treten einander unversöhnlich gegenüber. Ein Überwechseln aus dem einen Bereich in den anderen ist nur im bewußt inszenierten Spiel, auf der Bühne möglich. Wohl war es auch in Spanien zum Konflikt zwischen frühkapitalistischen Tendenzen und der traditionellen Struktur der Gesellschaft gekommen. Aber Cervantes verzichtet auf die Verherrlichung des betrügerischen Triumphs des Einzelnen, der letztlich doch akzeptiert, was er listig hintergeht, weil der unaufhebbare Widerspruch zwischen reich und arm innerhalb der spanischen Gesellschaft des »Goldenen Zeitalters« List und Betrug als Mittel des sozialen Aufstiegs lächerlich erscheinen läßt. Der Betrug garantiert nur innerhalb der Gaunerzunft das Existenzminimum; im bürgerlichen Leben gewährt die List keine Aufstiegschancen. Der Betrug wird im Werk des Cervantes zum Selbstbetrug. Der subjektive Wahn vermag allein noch zu konzipieren, was die Gesellschaft dem Einzelnen versagt. Die unvoreingenommene Information über die spanische Gesellschaft - das scheint Cervantes' Meinung - müßte unweigerlich in Kritik und bittere Satire umschlagen. Ein Erzählen, das auf die Geißelung zeitgenössischer Zustände verzichten und trotzdem die Wahrheit seiner Inhalte bewahren möchte, muß die Einsicht in die Wirklichkeit gleichberechtigt neben die Ansprüche der traditionellen Normen stellen. Nur das ästhetische Spiel zwischen Prosa und Poesie vermag dem Sein und dem Schein gleichermaßen gerecht zu werden. Boccaccio berichtete in schadenfroher Objektivität von glücklichen und unglücklichen Zufällen, ohne das gesellschaftliche System dabei in Frage zu stellen. Das Geschick, das dem Einzelnen widerfährt, wird in Cervantes' besten Erzählungen nicht länger aufgehoben im allgemeinen Sinn einer harmonischen Gesellschaft, der aus der wirklichen abgelesen werden könnte. Die Information über individuelle Schicksale wird in den *Exemplarischen Novellen* zum Ausdruck des wahnwitzigen, individuellen Widerstands gegen die bestehende Ordnung, aus der ein Entrinnen nicht möglich scheint, oder zum Ausdruck des ergebenden, ohnmächtigen Leidens. Information verwandelt sich in ironisch distanzierte Entlarvung. Betrug schlägt in Selbstbetrug um, in dem sich das Individuum über die Allmacht herrschender Normen wahnhaft hinwegsetzt. Aber die erzählerische Gestaltung dieses Selbstbetrugs soll nicht über die reuige Selbsterkenntnis hinausführen; die gesellschaftlichen Normen sollen nicht angetastet werden. Die fromme Ergebenheit ins Schicksal und das ironische, ästhetische Spiel mit Sein und Schein sind zwei einander bedingende Komponenten in Cervantes' Erzählen.

In der Literaturwissenschaft versuchte man der historischen Parallelität zwischen dem Aufstieg bürgerlicher Schichten und der Entfaltung der Novellistik gerecht zu werden, indem man besonders im *Decameron*, dem großen Vorbild der europäischen Erzählung, einen »gewissen bürgerlichen Stolz«, kaufmännischen Unternehmungsgeist, die Selbstdarstellung der »bürgerlichen Kultur« wiedererkannte. [5] Die Literaturwissenschaft hat es jedoch noch nicht unternommen, die Selbstdarstellung der Kultur in den Erzählungen auf die gesellschaftlichen Interessen hin zu befragen, die sie hervorgebracht haben. Die Kommentare und Interpretationen zu den Novellen haben

bisher danach gefragt, wie sie gestaltet seien, ob sie schön oder häßlich, tragisch oder komisch, aristokratisch oder plebejisch auf den Leser wirken. Die Frage nach dem Warum, nach den historischen Gründen der ästhetischen Aussage ging verloren. Jener Begriff der »bürgerlichen Kultur«, den man aus dem *Decameron* so gut wie aus den Erzählungen Maupassants beschwören kann, berücksichtigt weder die besonderen Faktoren der städtischen Ordnung des 14. Jahrhunderts noch ihre ästhetische Vermittlung in den Novellen. Erst der Blick auf die besondere wirtschaftliche und politische Form der Herrschaft kann die historisch relevanten Innervationen der Novellen aufdecken.

Giorgio Padoan hat jüngst den Versuch unternommen, eine Verbindung zwischen dem städtischen Bürgertum und den Erzählungen Boccaccios darzulegen. Er bemerkt, daß eine »bürgerlich-volkstümliche Welt« des Betrugs und der Betrogenen dargestellt wird, daß kluger Utilitarismus und gesunder Bon Sens verherrlicht werden. In diesen »bürgerlichen« Novellen erscheine eine »ganz und gar bürgerliche Vorurteilslosigkeit«. Die »aristokratische Welt« einer anderen Gruppe von Novellen setzt er dagegen ab, ohne die bürgerliche Konstruktion dieses aristokratischen Scheins festzuhalten. Vorurteilslos muteten zu ihrer Zeit aber auch die Liebesgedichte Wilhelm IX. von Aquitanien an. [6] Mit dieser literatursoziologischen Kennzeichnung der Novellen, die sich ausschließlich auf das Zeugnis der Kunstprodukte selbst stützt, läßt man gerade die Vorurteile außer acht, die eine Stadtgesellschaft des Trecento mit ihren literarischen Werken zum Ausdruck gebracht hat.

Anregungen für eine soziologische Betrachtung des *Heptaméron*, der bedeutendsten französischen Novellensammlung des 16. Jahrhunderts, kann man in der Untersuchung von Emile V. Telle, vielleicht auch in dem Hinweis Lucien Febvres finden, daß das *Heptaméron* ein Erziehungsbuch, ein *guide d'honnêteté*, der französischen Elite gewesen sei. Ansätze zu einer soziologischen Untersuchung der *Exemplarischen Novellen* von Cervantes sind gelegentlich vorgelegt worden. Aber die Autoren vergessen entweder die Analyse der Gesellschaft - wie Franz Rauhut - oder die künstlerische Problematisierung dieser Gesellschaft - wie Ernesto Francisco Jareño und Ricardo del Arco, die sich beide darauf beschränken, die Milieuschilderungen von Cervantes zu paraphrasieren. Anregungen, Stichworte für eine soziologische Interpretation entdeckt man im Cervantes-Buch von Werner Krauss. Leo Löwenthal liest aus Cervantes' Werk vor allem die Bildung des modernen Bewußtseins, des neuzeitlichen Menschenbildes ab. Die Grundthematik seines Werkes sei »die Autonomie individuellen Denkens und Fühlens«; mit Don Quijote werde der Mensch, nach dem Zusammenbruch der feudalen Ordnung, als autonomes, moralisch verantwortliches Individuum in das Zentrum der Welt gerückt. Cervantes versuche dabei, die realen Möglichkeiten der Autonomie und ein unerfüllbares, ideales Menschenbild in einem »kritischen Idealismus« zu verbinden. Löwenthal hebt zu Recht einzelne, für den gesellschafts- und bewußtseinsgeschichtlichen Fortschritt bedeutsame Passagen hervor; er geht in seiner Studie nicht auf die ästhetische Struktur einzelner Werke von Cervantes ein. Daher werden auch nicht die historisch bedingten Dissonanzen dieser Werke deutlich, die den »kritischen Idealismus« als fragwürdigen Versuch der Versöhnung verurteilen. In den vorliegenden Studien über die Erzählungen von Boccaccio, Sacchetti, Marguerite de Navarre und Cervantes strebt der Verfasser nicht der literaturhistorischen Vollständigkeit nach. Die Untersuchung sämtlicher Novellensammlungen der romanischen Literaturen zwischen 1350 und 1600 hätte interessante Variationen des

inganno, sogar Darstellungen pathetischen Leidens unmittelbar vor Cervantes - in den Novellen *Bandellos* - bringen können. Aber die Interpretationen wären mit literarhistorischen Abschweifungen und Querverweisen belastet worden, ohne daß die Fülle des Materials die literatursoziologische Fragestellung gefördert hätte. Der ästhetische Gehalt der Novellistik soll an drei bedeutenden Beispielen, dem *Decameron*, dem *Heptaméron* und den *Novelas ejemplares*, auf seine geschichtliche Bedeutung befragt, der Zusammenhang zwischen Literatur und Gesellschaft soll vor allem an diesen drei Modellen dargelegt werden, weil die Autoren die fragwürdige Ordnung, in der sie lebten, als literarästhetisches Problem begriffen.

Exkurs zu I.

Die Wirklichkeit der Stadtgesellschaft in Franco Sacchettis

Trecentonovelle

*Così adunque fo: fuggo il sonno et l'otio,
sempre faccendo qualche cosa.*

(Leon Battista Alberti, *Della famiglia*, S. 267)

1. Die Herrschaft der Signori

Der Rahmen des *Decameron* gab der Fülle vielfältiger Begebenheiten den Schein der Harmonie; der Rahmen gab der Sammlung die heitere Atmosphäre toleranter Liberalität, die sich das komische oder trübselige realistische Detail unterwarf. Franco Sacchetti, dessen Novellensammlung in den letzten Jahrzehnten des Trecento entstand, verzichtet auf die Erzählerschar, auf die lieblich manierierte Schilderung ihres ländlichen Aufenthaltes. Die sozialen Unruhen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die in der Revolte der Wollentucharbeiter, dem Ciompi-Aufstand, wild ausbrachen, endeten 1382 mit der eindeutigen Majorität der Großbürger in den führenden Gremien von Florenz, mit dem »Gewaltregiment des Geldmagnatentums«. [1] Wo die Beteiligung der oberen und der niederen Zünfte an den städtischen Ämtern so etwas wie ein bürgerlich-demokratisches Gemeinwesen hatte vortäuschen können, begann der Kampf um die Alleinherrschaft zwischen den reichsten Familien; den Albizzi wird im 15. Jahrhundert das Bankhaus der Medici in der Herrschaft über Florenz folgen. Diesen Machtkampf registrierte der Zeitgenosse: »Und beachte, Leser, daß fast alle Ländereien unter einen Herrn gekommen oder in Verfall geraten sind, die Ursache waren die reichen Bürger der großen Familien jener Städte, denn indem sie Zwietracht und Streit untereinander austrugen, um ein jeder der mächtigere zu sein, verjagte einer den anderen, und so blieb die Herrschaft wenigen oder einer Familie; und dann kam nach einiger Zeit ein einzelner, das heißt ein Tyrann, und verjagt jene und ergreift selbst die Herrschaft.« [2] Der Novellist Sacchetti, der dem städtischen Patriziat entstammte, beobachtete diese Entwicklung der oligarchisch regierten Stadtstaaten zur Signoria, zu einem absolutistischen Herrschaftssystem, das bereits flächenstaatliche Ansprüche erkennen läßt. Die Illusion einer harmonischen Stadtgesellschaft, in der die konkurrierenden Interessen einander friedlich beschränken, scheint er verloren zu haben. Mit dem Rahmen verzichtet Sacchetti auch auf die distanzierende Serenität des Erzählens. Persönliche Erinnerungen und eine Fülle häßlicher Realität brechen in die Novellistik ein; offener Egoismus, unversöhnliche Willkür und Feindseligkeit grinsen aus dem anekdotischen Scherbenhaufen des *Trecentonovelle*. Der Erzähler bemüht sich erst gar nicht um den

Aufmachung, um glänzenden Periodenbau, um verspielte Rhythmen und Annominationen. Seiner desillusionierten Wiedergabe des Erlebten oder Gehörten entspricht das nachträgliche, von der eigentlichen Erzählung getrennte moralisierende Resümee. Diese Zusammenfassungen verlieren sich in pathetischer Weltanklage, oder sie erschöpfen sich in einer schlichten Wiederholung des Inhalts; mitunter lassen sie überhaupt keinen Zusammenhang zum Erzählen erkennen; sie bezeugen die Ohnmacht moralischer Ansprüche angesichts der losgelassenen Wirklichkeit.

So hilflos die moralische Empörung des Erzählers über seine eigenen Erfahrungen wirkt, so hilflos muten die kleinen Leute an, wenn sie ihr Recht gegenüber dem Reichen, dem Mächtigen, dem *possente uomo di famiglia*, vertreten müssen. Wenn die Bürger beim Brettspiel zusammensitzen, wenn ein Streit entsteht, dann wagt es der Ärmere nicht, dem Reichen ins Gesicht zu sagen, daß er unrecht habe. [3] Keiner der Umstehenden habe sich getraut, dem Mächtigen, wegen seiner Überlegenheit, seiner *maggioranza*, unrecht zu geben; nur ein seltsamer Kauz, *uno uomo di stratta condizione*, ein extravagantes, trübseliges Individuum, das gleichsam im Hauptberuf üble Nachrede betreibt, sagt dem Mächtigen die Wahrheit: »Und ich werde es dir sagen; und ich sage, daß du im Unrecht bist; denn wenn du recht hättest, so hätten die anderen es dir zugestanden, als sich der Streit erhob, und sie hätten es dir gesagt; aber weil du nicht recht hast, hat keiner von ihnen, um deines Ansehens willen, es zu sagen gewagt; aber trotzdem ist dein Partner im Recht. - Die Umstehenden sagten leise: 'Und du sprichst die Wahrheit.« Dieser Carmignano da Fortuna zählt durch seine Schlagfertigkeit und durch seine abstoßende Häßlichkeit zu den skurrilen Figuren, den Witzbolden, *buffoni*, von denen Sacchetti gern berichtet. Den beruflichen Spaßmachern fällt die Aufgabe zu, die Wahrheit wenigstens auszusprechen. Über den allgemeinen Nutzen dieser Narrenkritik scheint sich der Erzähler keine Illusionen zu machen. An das zitierte Beispiel knüpft er die jammernde Klage über den Lauf der Welt, in der die Macht des Reichtums den Rechtsanspruch des Besitzlosen zum Schweigen bringe; fast klingt die Einsicht durch, daß das Recht ein Instrument der herrschenden Klasse ist: »Diese Novelle erinnert mich daran, welchen Lauf die Welt heutzutage und hierzulande nimmt; und wohl weiß das der Ärmere, wenn er Zwist mit dem Reicherem hat; nicht daß jenem Recht zugesprochen würde, sondern es findet sich niemand, der den Mund für ihn aufmachen würde oder der gegen den Reicherem ein Urteil sprechen wollte.« Diese Einschüchterung der Rechtsprechung erkenne man gerade in den scheinbar demokratisch regierten Stadtgesellschaften: *E nelle terre che dicono reggersi a comune, questo vizio più incontra*

...

Auch ein Kleinstbesitzer aus Faenza [4] wagt es nicht, seine Empörung darüber, daß ihm ein reicher Nachbar gewaltsam Eigentum weg-

nimmt, laut auszusprechen: »Der gute Mann, obwohl er es bemerkte, traute sich nicht, etwas zu sagen; außer daß er sich bei einigen seiner Freunde heimlich beklagte. ..« Er verfällt auf eine umständliche Aktion, um sein Recht zum Ausdruck zu bringen. Er läßt -

gegen Bezahlung - alle Kirchen der Stadt zu ungewohnter Stunde läuten und antwortet auf die Fragen der Nachbarn: »das Recht ist tot«, *la ragione è morta*. Auf diese Weise bekommt er Zutritt zum Herrscher von Faenza, Francesco de'Manfredi (1313-1327). Der Fürst läßt dem kleinen Mann Gerechtigkeit widerfahren. Dem Novellisten ist das nur ein seltenes Beispiel aus der Vergangenheit. Sein mißmutiger Kommentar nimmt dem Leser die Vorstellung, daß die Epoche der Alleinherrscher, der Signoria, Gerechtigkeit für alle Untertanen garantieren werde: einmal habe der brutale Reiche durchaus eine härtere Strafe verdient; und die Glocken müßten heutzutage schon ordentlich läuten, bis die Gerechtigkeit wiederauferstände - *Le quali oggi potrebbono ben sonare che ella resuscitasse*.

Schon im *Decameron* konnte der Untertan mit einem geistesgegenwärtigen Witz rasches Verständnis bei den Herrschaften finden. Die Beziehung zwischen Beherrschten und Herrschern beruhte aber auf ihrem Vertrauen in die Cortesia; der höfische Anstand verpflichtete den Herrscher zum Zuhören und ermutigte den Bittsteller zum Reden. [5] In Boccaccios Sammlung tritt einmal, noch im Gewande des Großbürgers, ein Tyrann auf, Filippo Argenti degli Adimari (*Dec. IX 8*), ein jähzorniger, gewalttätiger Reicher, der hart und hemmungslos zuschlägt, sobald er sich nur geringfügig in seiner Ehre gekränkt fühlt. Bezeichnend für die serene Distanz des Erzählens ist es, daß dieser gefährliche, bizarre Herr nicht um seiner selbst willen, daß er nicht als Hauptfigur dargestellt wird. Er ist, gerade durch seinen Jähzorn, ein Werkzeug in den Händen eines gewissen Ciacco, von dem es heißt, er sei »keineswegs ein Hofmann, sondern ein Witzereißer«, *non del tutto uomo di corte, ma morditore*. Dieser Ciacco setzt den hohen Herrn als Racheinstrument ein, um einen anderen skurrilen Spaßmacher, Biondello, der ihm, dem Feinschmecker, einen Streich gespielt hat, übel hereinzulegen; Filippo Argenti, von Ciacco indirekt aufgehetzt, verprügelt Biondello, ohne zu ahnen, für wen er diesen Dienst getan. Als die eigentlich gefährlichen Gegenspieler stehen die Witzbolde einander gegenüber; der Mächtige war nur ein ahnungsloser ferngelenkter Exekutor. Die Spaßmacher dirigieren, zum eigenen und zum Vergnügen der Leser, die willkürlichen Launen der Herren, so als ob sich Gewalt und Herrschaft in ein ästhetisches Spiel auflösen sollten.

Im *Trecentonovelle* tyrannisieren die Herrscher ihre Umwelt mit launischer Willkür, und die Untertanen passen sich in ängstlicher Ergebenheit und hündischer Gerissenheit an. Sacchetti ahnt die innige Verbindung von Recht und Gewalt; er unterschlägt nicht, um der Harmonie

einer vergnüglichen Weltgeschichte willen, die Erfahrung, daß Gewalt die Welt regiert. [6] Herrschaft erscheint ihm nicht als periodisch wechselnde Amtsausübung innerhalb einer oligarchischen Oberschicht - wie die Erzählerschar des *Decameron* sie vorführt. Der Anteil an der Macht, den in Boccaccios Sammlung ein Vertrag gewährleistete (*Dec. I 3*), ist dem Stadtbürger jetzt verwehrt. Macht wird ihm böse, undurchschaubar, gefährlich wie unbezwungene Natur: »Eine sehr dunkle Sache ist es, und große Gefahr birgt es, vor den Herrschern sicher aufzutreten ... Aber mit den Herrschern geht es einem wie auf dem Meer, auf das sich der Mensch unter großen Gefahren hinausbegibt, und in großen Gefahren liegen große Gewinne. Und es ist von großem Vorteil, wenn das Meer ruhig ist,

und ebenso der Herrscher; aber ein großes Unterfangen ist es, sich dem einen oder dem anderen anzuvertrauen, ohne daß Fortuna bald dazwischenkommt.« [7]

Die launenhafte Unzuverlässigkeit der Herrscher vertritt das Glück, das im *Decameron* allen gewitzten Bürgern eine Chance zu geben schien. »Oft wandelt sich der Sinn der Herrscher« [8], die sich der göttlichen Vorsorge versichert haben und ihre Untertanen damit in Schach halten. Sacchetti berichtet wohl mit einigen Beispielen, daß auch kleinere Stadtherrscher strenge Aufsicht über ihre Amtsträger führen. Und doch erscheint die Justiz der Herren als Willkür, der Umgang mit ihnen ist wie ein Glücksspiel, bei dem der Untertan oft den kürzeren zieht. Da das Ideal der Cortesia abgelöst wird von der Erkenntnis, daß die Gesellschaft die Gewalt als Stütze braucht, empfiehlt der Erzähler den hinterlistigen Betrug: habe man sich am Hofe eines Herrn einmal die Taschen gefüllt, so sollte man sich am besten schleunigst aus dem Staub machen. [9]

Der Willkür der Herrschaft antwortet die panische Raffgier der Beherrschten. Bernabò Visconti, Herrscher in Mailand, 1385 von seinem Neffen umgebracht, habe einem reichen Edelmann nicht einmal den Genuß einer guten Forelle gegönnt; der Edelmann mußte dem Fürsten die Forelle schenken, ob er wollte oder nicht. Der Erzähler kommentiert bitter: Was man sich an Hab und Gut erspart habe, müsse man doch beim nächsten Krieg für den Unterhalt der Söldner herausrücken; das aber, was man einmal gegessen und getrunken habe, könnten die Fürsten nicht mehr beschlagnahmen. [10]

Der Bürger fürchtet zwar die von allem Gesetz sich lösende Willkürherrschaft der Einzelnen; mit den Signori bekomme man es am besten gar nicht erst zu tun. [11] Sobald jedoch die Gewalt Sitte und Ordnung innerhalb der Stadt, also den Besitzstand der Wohlhabenden garantiert, überzeugt sie auch den moralisierenden Pessimisten. Ein Hofmann erschlägt im Zorn über einen Spielverlust den Handwerker, der die Spielwürfel geschnitzt hatte. Er rechtfertigt sich damit, daß er etwas für die öffentliche Wohlfahrt getan habe. Der Signore und Sacchetti geben ihm

recht: »Und so tilgte er dieses üble Ärgernis aus, diese Wurzel aller Übel, als da sind Gotteslästerung, Vergeudung des Reichtums, Vereinigung von Hoffart und Zorn, Diebstahl und Räuberei aus Habgier, Totschlag und Völlerei und schließlich zügellose Wollust und alle nur erdenklichen Sünden.« [12]

Sacchetti zufolge sind die italienischen Städte reißenden Wölfen ausgeliefert; der Condottiere-Individualismus, dessen »höchste Virtuosität« die spätere Geschichtsschreibung verherrlichen sollte, zeigt sich dem Zeitgenossen als Geißel Gottes, als Ursache eines Kriegszustandes, der kein Ende nimmt. [13] Die großen Fische verschlucken die kleinen. [14] Die Großen sind kein Vorbild mehr für Anstand und Liberalität; die kleinen Diebe ersetzen edle Selbstbeherrschung und Maß durch freche List und wilde Habgier, ohne daß der Erzähler es ihnen allzu sehr verübelte. Was die Großen - vielleicht als welthistorische Tat - vollbringen, erfaßt Sacchetti im trivialen Verhalten der Kleinen, der Spaßmacher am Hofe der Herren. Nachdem so ein Hanswurst dem Kardinal Egidio Albornoz die Cappa mit den Zähnen weggezerrt hat wie ein »toller Hund«, weil der Kardinal ihm nur schenken will, was mit den Zähnen gepackt werden kann, meint der Kommentar: »Groß war der Scharfsinn dieses Spaßmachers, da er mit

einem Biß einen Priester und Kardinal auszog und, vor allem, da er einen von denen entkleidete, die sich in ihrem Tun und Treiben mit den Kleidern anderer zu schmücken pflegen.« [15]

Weil die Herren unberechenbar tyrannisch sind, führt unnachgiebige Frechheit weiter als ein fein gedrehseltes Bonmot, wie es Boccaccio noch seinem *Cisti fornaio* in den Mund gelegt hat (*Dec.* VI 2). Der Egoismus, das Bemühen, sich den Lebensunterhalt zu sichern, macht das Verhalten der Spaßmacher aus, *der uomini di corte*. Boccaccio hat von ihnen ein Idealbild entworfen. [16] Der Hofmann sollte Ratgeber der Fürsten, Friedensstifter sein, auch wenn er bereits zum bösen Intriganten herabgesunken war. Seine Worte und diplomatischen Unternehmungen sollten sich nicht auf seinen eigenen Vorteil richten, sondern der allgemeinen Wohlfahrt dienen. In Boccaccios Darstellung erscheinen die Individuen - ob sie dem Ideal entsprechen oder nicht - vor allem als sichtbare Träger allgemeiner moralischer Wesenheiten, der »Tugenden« und der »Laster«, die wiederum die »Tugenden« im Weltenregiment abgelöst haben. [17]

Die Novelle des *Decameron*, in deren Einleitung die Klage, dieser *giusto sdegno*, über den Weltenlauf eingelassen ist, wendet sich sodann wieder dem individuellen Fall eines reichen Geizhalses zu, der durch das Diktum eines gebildeten Hofmannes die *gentilezza* erwirbt. Das Verhalten beider Akteure orientiert sich an dem Ideal der Cortesia. Boccaccio findet einen kunstvollen Ausdruck dafür, daß ein ehemals moralisches Ideal, die Cortesia, den großbürgerlichen Reichtum ästhetisch krönen soll. Der reiche, aber geizige Erminio fragt den Hofmann, den *arbiter elegan-*

tiarum, mit welchem Bild er denn wohl den Saal seines neuen Palastes schmücken könnte. »Laßt die Cortesia hineinmalen«, ist die maliziöse Antwort. Die Beschwörung des Ideals hat solche Macht, daß sich der Geizige unverzüglich in den »großzügigsten, liebenswürdigsten, edelsten« Bürger verwandelt. Die individuellen Eigenschaften erscheinen im *Decameron* nicht als unwiderruflich determiniert. Die Tugenden haben noch leichten Zutritt zur Psyche der hohen Herrschaften. Geiz wandelt sich unter dem Eindruck eines Bonmots in Großmut, feige Schwäche in mannhaftes Herrschertum, gierige Sinnenlust in edlen Verzicht. [18] Könige und Adlige zeigen, wie die Ideale der Cortesia und Liberalità den Charakter des Einzelnen auf den rechten Weg zurückführen. Der Bezug des individuellen Lebens auf den allgemeinen Sinn eines gesellschaftlichen Ideals, auf die *città intelligente e armoniosa*, bleibt auch dann erhalten, wenn der Einzelne unverbesserlich seiner schlechten Anlage verhaftet ist. [19]

Für Sacchetti [20] ist der *uomo di corte* unerbittlich auf seinen persönlichen Nutzen bedacht. Er ist nicht länger an der Wirkung für oder gegen die Gesellschaft interessiert, im Sinne der »Tugenden« oder der »Laster«, sondern einzig und allein an seinem Lebensunterhalt. Die Beziehung zwischen dem höfischen Ratgeber und dem mächtigen Reichen orientiert sich nicht mehr am Ideal der Cortesia; sie beruht auf hart gegeneinander stoßenden materiellen Interessen. Die Hofleute wollen die Herrscher ausnehmen, ihnen die Kleider ausziehen, um sich selbst damit zu kleiden. Die Herren, an deren Großmut Sacchetti nicht mehr glaubt, sind gezwungen, sich durch einige Geschenke in den Ruf der Großmut zu bringen; denn die Hofleute - sie ähneln dem von

Burckhardt beschriebenen Typ des käuflichen Literaten -- sind gefährlich, weil sie üble Nachrede verbreiten. Ihre Bosheit und Lasterhaftigkeit, über die die Mächtigen lachen, kettet sie an die Spaßmacher. Ihre Aktivität beschränkt sich auf derbe komische Einfälle, auf *nuove e piacevoli industrie*; sie zwingen den Herrn gerade durch ihre Boshaftigkeit, die Unterhaltung zu entgelten. Denn nur unter Zwang, *sforzatamente*, rücken die Reichen den Lohn heraus.

2. Eitelkeit und Geiz

Die herrschende Gewalt, deren Komplize das Individuum ist, verunstaltet es. Das Lachen, auf das die Anekdoten Sacchettis zielen, klingt so, als ob die Gewalt ihre eigenen Früchte verhöhnste. Boccaccio hatte seine Figuren und ihre Taten noch auf das Ideal der gesellschaftlichen Harmonie bezogen. Das Ideal hat der Einsicht in die Milieuabhängigkeit der Individuen weichen müssen. Diese Entwicklung läßt sich an einem Beispiel

46

Die Wirklichkeit der Stadtgesellschaft

aus dem *Decamerone* und aus dem *Trecentonovelle* veranschaulichen.

Boccaccio berichtet in der 8. Novelle des VI. Erzähltages von der unverbesserlichen Hoffart einer jungen Dame; sie war hübsch, wenn auch nicht engelgleich, aber über das Maß des Erträglichen eingebildet und hochnäsig. Die Darstellung der Dame konzentriert sich auf ihr Verhältnis zu den anderen; in ihren schlechten Eigenschaften spiegelt sich mangelnde soziale Anpassung: sie war unangenehm, langweilig, rechthaberisch, *spiacevole, sazievole e stizzosa*; ging sie über die Straße, so »war ihr alles so gegen den Strich, daß sie ununterbrochen die Nase rümpfte, als käme ihr mit jedem, den sie sah oder traf, ein widerlicher Gestank entgegen«. »Unangenehm«, *spiacevole*, ist das Leitwort der Novelle; während *piacevolezza* das harmonische bürgerliche Zusammenleben im Zeichen des Wohlstands anzeigt, kommt im *spiacevole* das Gegenteil zum Ausdruck. Die Hoffärtige wird aus der Perspektive des Erzählers dargestellt; darauf folgt das Bild der anderen im Spiegel ihrer eigenen Wahrnehmung. Beide Teile enthalten die leitmotivische Charakteristik: *spiacevoli e rincrescevoli*. Das Bonmot eines Dritten, des Onkels der jungen Dame, zielt darauf, daß die Eitle ihr falsches gesellschaftliches Verhalten erkennt. »Mein Kind, wenn dir die Unangenehmen so mißfallen wie du sagst, und wenn du zufrieden leben willst, dann blicke niemals in den Spiegel«, *Figliuola, se così ti dispaccion gli spiacevoli, come tu di', se tu vuoi viver lieta, non ti specchiare giammai* (*Dec.* VI 8,9). Die Form der städtischen Soziabilität, die wohl Handelsgewohnheiten entspringt, verlangt, daß man die dumme Grobschlächtigkeit, die *grossezza*, ablegt. In diesem Fall wird die Eitle durch den Spott allerdings nicht gebessert; das Musterbild einer Stadtgesellschaft begründet aber die Geschlossenheit der Anekdote und die Treffsicherheit des Bonmots.

Boccaccio konzentriert die Aufmerksamkeit auf das psychologische Verhalten und seine gesellschaftliche Relevanz. Sacchetti lenkt, mit dem ersten Satz der XCIX. Novelle,

den Blick des Lesers auf ein physisches Kuriosum: »Bartolino, ein Wamsschneider, nahm eine Witwe zur Frau, die eine sehr dunkle Hautfarbe hatte; und als sie abends zu Bett gingen, war die Frau völlig entkleidet und saß auf dem Bett, bekreuzigte sich und sprach ihre Gebete. Bartolino lag bereits, und als die Frau sich noch nicht hinlegte, und er sie betrachtete, schien es ihm, als trüge sie einen braunen Rock; es war aber ihr Körper, der diese Farbe hatte.« Die Frau - das ist der Inhalt der Geschichte - verwendet die gesammelten Kräuter nicht für die Sauce, sondern als Kosmetika; sie will ihre Haut heller machen und nicht mehr so widerwärtig dunkelhäutig herumlaufen. Aber ihre Schönheitskur bewirkt nur, daß ihre Haut schuppig wird, daß sie »wie ein schwarzer Hering« aussieht; indes bildet sie sich ein, wunderschön zu sein. Auf dieses erbarmenswerte Beispiel weiblicher Eitelkeit läßt der Erzähler - ohne jeden Kunstverstand - den Knüppel des Weiber-

hasses und der Weltverachtung niedersausen: »Da sie dem Laster der Eitelkeit [*vanagloria*] verfallen ist, täuscht sich die Frau über sich selbst; und je häßlicher sie sich im Spiegel sieht, um so weniger erkennt sie sich darin; doch versucht sie mit einfallsreichen Künsten, den Schein zu wahren, indem sie weder ihr Gesicht noch ihre Glieder so beläßt, wie der Herr sie geschaffen hat; und sie denkt nicht daran, daß noch die Schönste in kurzer Zeit wie eine Blume verblüht, im Alter austrocknet und am Ende einen Totenschädel abgibt.«

Die Reden dieser Individuen sind so schwerfällig, wie das, was sie tun, trivial ist. [21] Boccaccio reproduzierte den banalen Alltag der Inferioren immer aus der amüsierten Distanz des Großbürgers und verlieh ihm den rhetorischen Glanz der ausgewogenen Periode. [22] Sacchetti klebt am alltäglichen Detail; aus der Arme-Leute-Perspektive reproduziert er die Trägheit banaler Repliken. Über dem elenden Milieu und seinen erbärmlichen Produkten hängen hausbackene moralische Vorschriften. Boccaccios elegantes Bonmot wird zu mißmutiger Belehrung. Die Unverbesserlichkeit der Dummheit formuliert das *Decameron* als lapidare Pointe und mit Hilfe eines psychologischen Begriffs: *e così nella sua grossezza si rimase e ancor vi si sta*. Im *Trecentonovelle* muckt - damit läßt die Sammlung die Möglichkeiten des Naturalismus ahnen - das individuelle Begehren, hartnäckig unterdrückt und daher dumm, geradezu mimetisch auf in der einsilbigen Penetranz der Widerreden.

Unverbesserlich verhärtet gibt sich die Individualität in Sacchettis Novellen, bis zur Selbstaufgabe widerborstig gegen das Zusammenleben mit den anderen. »Wer mit schlechten Anlagen geboren wird, ist unheilbar« - *chi nasce cattivo non ne guarisce mai* - , heißt es am Ende einer Erzählung, die von dem unverbesserlichen Geiz eines reichen Wucherers berichtet, der wohl die Ritterwürde käuflich erworben hat. Rittertum, *cavalleria*, sei ohnehin ein Dreck, *cacaleria* (CLIII). Käuflicher Adel verpflichtet den Bürger zu nichts. In seinem Geiz läßt sich der Parvenü, der die Spaßmacher nicht großzügig empfängt, durch keinen Bluff beirren. Der Buffone sagt, die Stadt bestrafe mit einer Steuer jeden, der *cattivo*, unritterlich und geizig sei. Der geadelte Bürger antwortet: Hier ist mein Sohn; er bezahlt für uns beide, da er doppelt so *cattivo* ist wie ich.

Die Gewinnsucht ist das Schicksal dieser Charaktere, an ihr gehen sie zugrunde. Ein Buffone wird von einem reichen Florentiner eingeladen und kehrt in der Hoffnung bei

ihm ein, üppig bewirtet zu werden (CXLII). Aber der Geizhals tut so, als kenne er den Gast nicht. Der Witzbold, Agnolo, rächt sich, indem er den Reichen in seinem schwächsten Punkt trifft: »Agnolo sagte rasch: - Was machst du hier? - Der andere sagte: Ich ruhe mich aus, wie du siehst. Und Agnolo; - Ruhetest du dich nicht aus, so könntest du um 500 Fiorini schwerer sein. - Darauf der andere: -- Wie? - Sagt Agnolo: - Das weiß ich wohl. -

Geh, sag's mir, sag's mir. -« Aber Agnolo läßt ihn mit diesem »Brocken im Halse« sitzen, mit dem unerträglichen Gedanken, 500 Fiorini nicht ergattert zu haben; »und nach weniger als zwei Monaten starb er«.

Diese Individuen verharren unerbittlich in ihrem Geiz, ihrem einzigen Charakterzug, den der Moralist Sacchetti als psychischen Defekt, *difetto* verurteilt. Geiz ist ihnen der Urgrund ihrer Selbsterhaltung, ihrer Autonomie. Aus der Perspektive des *Decameron* erscheint diese Verhärtung des Individuums in seinem Defekt als Dummheit, da sie ihm den ungetrübt gewinnreichen Genuß versperrt (*Dec.* II 10). Die Charaktere des *Trecentonovelle* verbarrikadieren sich gegen eine Umwelt, die phantastisch zufälliges Glück nicht mehr verspricht. Auf das Argument, das der Mittelstand seit je als Beruhigungsspiel schluckt: Armut mache glücklich, Reichtum schaffe nur Sorgen, antwortet ein reicher Bürger mit in die Zukunft weisender Selbstsicherheit: »Was mein ist, will ich, wenn ich's habe, für mich«, *Io voglio per me il mio, se io l'ho* (CXCIV). Die scheinheilige Bescheidenheit der anderen bestärkt ihn nur in den eigenen Interessen: »wenn ich tausend Jahre lebte, gäbe ich ihm nichts mehr, und auch allen anderen nicht, die aus Neid über meinen Reichtum herziehen; um ihretwillen will ich von nun an versuchen, noch weniger auszugeben, und meine Habe, ihnen zum Trotz, noch vermehren; und der Matteo mag darob verrecken mit allen anderen.«

Hat sich ein Geizkragen einmal, auf Anregung eines Verwandten, entschlossen, der Cortesia zu huldigen und freigebig Gäste zu bewirten, so zuckt er im letzten Augenblick zurück; er lädt die Gäste wieder aus, überwältigt von der »Pein«, die ihm die Freigebigkeit bereitet. Durchaus realistisch meint er, die anderen seien, ob er sich nun spendabel zeige oder nicht, auf seinen Reichtum neidisch; für ihn aber sei es vorteilhafter, wenn sie sich nicht auf seine Kosten noch die Bäuche voll schlagen: *Io voglio innanzi che costoro dicano male di me a corpo voto, che a corpo satollo del mio* (XXIII).

Boccaccios Figuren folgen dem Gesetz der Vernunft. Auf den Ingegno vertrauen sie, um ihre Ansprüche durchzusetzen; die kluge Einsicht ihres Kontrahenten ermöglicht es nicht selten, daß gegensätzliche Interessen ausgeglichen werden. Cortesia oder Liberalità sind nur Verkleidungen dieses eine geordnete Gesellschaft begründenden Ingegno. Die stereotypisierten Charakterisierungen der Figuren als *savio, avveduto, sagace, valoroso, gentil, costumato*, beziehen sich auf das Wertsystem der Cortesia und des Ingegno; es versucht, die Vermehrung des Reichtums dem ästhetischen Genuß, dem uninteressierten Wohlgefallen unterzuordnen. Die Figuren Sacchettis orientieren sich in ihrem Egoismus kaum mehr an Werten, die ihren Taten einen allgemeinen, gesellschaftlichen Sinn garantieren könnten. Sacchetti erfaßt den Charakter in seinem Determiniert-Sein durch die Wirklichkeit. Der aufmerksame Zeitgenosse des Trecento

kann sich der Erfahrung nicht erwehren, daß im Widerstreit der Interessen Reichtum und Gewalt triumphieren. Die Vorstellung, daß der Handel Frieden stiftet, ist der Vorstellung gewichen, daß in der Stadtgesellschaft ein Kampf aller gegen alle stattfindet. Dieser Pessimismus des Erzählers, der vor den Fährnissen frühkapitalistischen Geschäftsgebarens in die Armut fliehen möchte [23], öffnet ihm den Blick für Menschen, die öffentliches Interesse als privates beschlagnahmen und freimütig verkünden: »Die Stadtverwaltung nimmt einem soviel weg, daß ich sie wohl auch bestehlen kann«. [24] Was der kleine Dieb bekennt, taten die Medici im großen, indem sie - für den Kataster von 1457 - ihr steuerpflichtiges Vermögen nicht in vollem Umfang anmeldeten und ihre privaten Schulden mit öffentlichen Geldern bezahlten. [25] Sacchetti hält mit Vorliebe kuriose psychische und physische Eigenschaften fest; die Idee eines allgemeingültigen Menschenbildes hat er über den realistischen Details verloren.

Skurrile Käuze, lädierte Individuen bevölkern die Sammlung; am Häßlichen oder Anormalen entzündet sich das höhnische Lachen. Die Erfahrung der herrschenden zynischen Gewalt hat die humane, Kurioses mild tolerierende Heiterkeit, die »lächelnde Anmut der Bonmots« [26] vertrieben. In skatologischen Späßen bricht die Aggressivität auf Kosten des vornehm distanzierten Witzes durch. [27] Schadlo hält sich der Mißmut über die miesen Zustände auch an den Bauern: Ein Spaßmacher verspricht einigen Bauern die Heilung vom Kropf; sie müßten sich in einen engen Raum setzen und Rauch einatmen; die Kröpfe werden aber nur noch größer, und der Erzähler meint: »Wer dumm und mit einem Kropf geboren wird, wird nie gesund«, *Perché chi nasce smemorato e gozzuto, non ne guarisce mai* (CLXXIII).

Wer den Schaden hat, spottet jeder Beschreibung: das gilt, wie es scheint, allen albern ausgestaffierten, stammelnden, an der Gicht leidenden, kurzsichtigen oder schwachköpfigen Bürgermeistern, Richtern, Notaren, an die sich Sacchetti erinnert. [28] Grinsend beginnt der Erzähler eine der Grotesken mit der Schilderung eines invaliden Nachbarn, »der so von der Gicht geschlagen war, daß er seit langer Zeit fast gar nicht mehr hatte aufstehen können; aber wegen seiner Krankheit hatte er weder den Appetit noch einen einzigen Zahn verloren, sondern war gierig darauf bedacht, wie er seine Kinnbacken in Bewegung halten konnte« (CX). Die harmlose Freß- und Saufkomik [29] verbindet sich einmal mit einem grotesk-komischen Ritus: ein Pratenser verspeist immer nur die Augen der servierten Tiere. Eine Metapher der Liebeslyrik, die Hingabe und Unterwerfung des Liebenden bedeutet (»Deine Augen töten mich«) [30], gibt in sadistischer Umkehrung den Vorwurf zur zwanghaften Rache des enttäuschten Liebhabers. Der Pratenser begründet seine Gewohnheit: »... da die Augen eines Mädchen mich getötet haben und ich durch sie

den Tod gefunden, habe ich das Gelübde abgelegt, daß ich stets, wo ich mich befinde, meiner Rache zuliebe Augen verspeise« (CVII).

Sonderbare Launen oder geistige Störungen isolieren die Individuen von der Gesellschaft. Ein Regierungsmitglied und Zunftvorsteher unterbricht seinen Redeflug in einem den Zuhörern unverständlichen Einfall und starrt in stummer Absence auf die

Wandmalereien im Saal (LXXX). Oder: ein gelehrter Bürger läßt sich durch die Livius-Lektüre zu solchem Zorn hinreißen, daß er Florenz für Rom hält (LXVI). Eine ähnliche bizarre Laune, eine *maniconia, nuova fantasia*, wird von einem berichtet, der einen Stein, über den er stolpert, fuchtelnd mit dem Dolch bedroht (CLXXVIII). Ein Original, in dem sich kuriose Aussehen und hysterische Sensibilität verbinden, ist der Gonfaloniere Dino di Geri Tigliamochi, der krankhaft ekelempfindlich ist und dadurch derbe Späße auf sich zieht (LXXXVII).

Der einzige Charakterzug eines »mageren, ausgetrockneten und großen« achtzigjährigen Adligen ist die Todesangst (LXXVIII). Vom Richter aufgefordert, die Übeltäter ausfindig zu machen, die ihm eines Tages einen Sarg vor die Tür gestellt hatten, »sagte er, daß er es tun wolle, und ging weg, indem er hin und her überlegte und vor lauter Nachdenken und vor Alter eine Weile verrückt schien«.

3. Der tückische Zufall

Sacchetti versetzt diese Karikaturen der Stadtbürger in die detaillierte Darstellung ihrer banalen, alltäglichen Beschäftigungen. Er geht noch nicht zu der konsequent subjektivistischen Perspektive der Erzähler des 15. und 16. Jahrhunderts über. Er konzentriert den Gehalt seiner Erzählungen noch nicht - wie etwa Masuccio oder Bandello - auf die ausführliche Beschreibung der Leidenschaften, der Gefühlsausbrüche. Amor ist ihm kein interessantes Sujet. Das mag - die skatologischen Späße bestätigen es - ein Ausdruck der Prüderie sein. Die Liebe wird ihrer pathetisch gesellschaftsfeindlichen Kräfte beraubt; sie versinkt im lustlosen ehelichen Pflichtverkehr. [31] Das Abenteuer der glühenden Leidenschaften, die Wechselseitigkeit der Begierde sind der stumpfsinnigen Befriedigung innerhalb der engen vier Wände gewichen. [32] Sacchetti fühlt sich wohl, ähnlich wie Boccaccio, als Chronist der Stadtgeschichte; er versucht, die kuriosen Individuen und den städtischen Alltag, in dem sie sich bewegen, parodistisch und *en miniature* miteinander zu verbinden. Er verzichtet dabei auf die geographische Weite des Horizontes, auf die märchenhaften Abenteuer, auf die unerschöpfliche Phantasie der Liebeslust. Fortuna und Amore haben ihr Schattendasein ausgehaucht; der Ingegno hat sein Raffinement verloren und sich als beschränkter,

praktischer Menschenverstand entpuppt. Das *Trecentonovelle* überhäuft den Leser mit lokalhistorischen Anekdoten, Stammtischwitzen und zufälligen, persönlichen Erinnerungen. In einigen Novellen, auf deren Originalität schon hingewiesen wurde [33], verwandeln sich die phantastischen Abenteuer des *Decameron* in einen Wirbel alltäglicher Ereignisse, in den eigenmächtigen *romore* einer chaotischen Umwelt, die die komischen Individuen unter sich begräbt. Boccaccio brachte stets den Wirbel trivialer Zufälligkeit in Zusammenhang mit der Sensibilität und Reaktionsfähigkeit des Individuums (*Dec.* II 5). Fortunas Stürme trieben seine Helden, wenn sie sich nur maßvoll klug oder geistesgegenwärtig verhielten, immer in einen sicheren Hafen. Im *Trecentonovelle* taucht das Individuum, das keinen Sinn zu stiften vermag, erst wieder

am Ende der Ereignisse auf, hilflos und verstört ob des entstandenen Chaos.

Ein alter kauziger Florentiner aus alteingesessener Familie namens Rinuccio di Nello wohnte nahe Santa Maria Maggiore - so beginnt eine der Novellen Sacchetti's (CLIX). Aber statt von einem würdigen Ereignis zu berichten oder von sonderbaren Launen des Helden, lenkt der zweite Satz den Blick auf ein Kuriosum in des Helden alltäglicher Umgebung: auf sein Pferd, das »noch seltsamer als er selbst« gewesen sei. Die Skurrilität des Tieres ist austauschbar mit der Skurrilität der Menschen: »... es glich einem Kamel, mit einem Rücken, der aussah wie Pinza di Monte, und einem Kopf wie aus Alraunwurzeln; sein Hinterteil schien das eines mageren Ochsen. Wenn man ihm die Sporen gab, bewegte es sich ein Stück, als wenn es aus Holz wäre, und hob die Nüstern gen Himmel; es schien immer zu schlafen, außer wenn es gerade eine Stute zu sehen bekam; dann hob es den Schwanz und wieherte und furzte ein wenig. Es war kein Wunder, daß besagtes Pferd steif in den Knochen war, denn man gab ihm oft Reisig statt Stroh und Eicheln statt Hafer.« Das Roß steht eines Tages auf der Straße, eine Stute kommt vorbei - und die Tiere machen sich selbständig; es erhebt sich *un gran romore, che ogni uomo correa dietro a tanta novità*; Tumult auf dem Mercato vecchio, die Händler schließen ihre Buden, bei den Fleischern gerät das Filet unter die Hufe; der Besitzer der Stute schlägt wild auf den geilen Hengst ein, Rinuccio protestiert; die Pferde galoppieren in die Straße der Tuchhändler; man reißt alles Kostbare aus dem Weg; in Orto San Michele galoppieren sie über die Kübel der Getreidehändler; die Blinden, die herumlungern, werden über den Haufen gerannt und schlagen mit ihren Stöcken um sich: »Die meisten, die plötzlich die Stockschläge spürten, fielen, ohne zu wissen, daß es Blinde waren, über sie her. Andere, die es wußten, sagten es und versuchten sie zurückzuhalten; jene schlugen nun auf sie ein. Und so begann ein jeder nach allen Seiten um sich zu schlagen ...« - *E così chi di qua e chi di là, e chi per un verso e chi per un altro, si cominciarono a ingoffare, facendo molte mislee da*

più parti. Die liebesrasenden Pferde sind längst vor dem Priorenpalast angelangt; die regierenden Stadträte, die Prioren, fürchten einen *romore*, das heißt einen Volksaufstand. Die Tiere geraten in die Amtsstube des Scharfrichters, der glaubt, daß Volk erhebe sich wegen eines Verurteilten. Aber nun fängt man sie endlich ein. Rinuccio, der mit den Sporen an den Füßen losgestürzt war, hat sich die Füße zerschunden; die Stadträte haben alle Mühe, mit Erlassen und Befehlen die »Menschen wieder zur Ruhe zu bringen«.

Die Novelle wäre nach drei Seiten abgeschlossen; aber das Vergnügen am trivialen Tohuwabohu nimmt überhand. Der Scharfrichter, der sich im Bett eines seiner Notare verkrochen hat, wird noch gesucht; man findet ihn; er will sich, verängstigt wie er ist, einen alten Helm aufsetzen und entdeckt, daß sich darin eine Mäusebrut eingenistet hat; mit Spinnweben und Stroh behangen kehrt er zu den Priestern zurück; er glaubt immer noch, eine Volkserhebung sei im Gange. Dem Erzähler will dieses triviale Geschehen, dieser »Tag des Unglücks«, *lo dì oziaco*, ebenso lächerlich wie lehrhaft erscheinen: »Nun mögen die, die regieren, einmal daran denken, ein wie geringfügiger Umstand das Volk in Unruhe versetzt! Wer darüber nachdenkt, müßte in um so größerer Angst leben, je mächtiger er sich deuchte.«

Die groteske alltägliche Umwelt entfaltet aus sich Unruhe, ohne daß es der Naturgewalten, der pompösen Schiffbrüche bedarf. Ein tolles Durcheinander, von einem grotesken Zufall ausgelöst, entwickelt sich auch in der folgenden Novelle (CLX). Ein Rabe setzt sich am Karsamstag, mitten auf dem Mercato vecchio, auf das Hinterteil eines mit gewalkten Tüchern vollbeladenen Maultieres: »... und den Schwanz gegen die Kruppe des Maultieres gewendet, beugte er den Kopf in den Schritt des besagten Maultieres und fuhr mit dem Schnabel darin herum.« Das Tier wird scheu und reißt ein zweites beladenes Maultier mit; »... es schien, als ob sie sagten: >Richten wir das Schlimmstmögliche an.<« Die Fleischerstände geraten durcheinander; es folgt ein gerichtliches Nachspiel; die Affäre bringt die Wolltuchmacher gegen die Fleischer auf; der Podestà schiebt alle Schuld auf den Raben, angeblich ein dämonisches Höllentier. Grotesker noch, da der schon erwähnte gichtbrüchige Freßsack mitspielt (CX), ist der Kampf mit den Schweinen, die dem Kloster der Antonianer gehören. Der *goloso* fordert seinen Knecht auf, eines der Schweine, die regelmäßig in sein Zimmer hereinspazieren, zu schlachten. Der Knecht »war ein starker Kerl, der ein Haus hätte einreißen können. Er ergreift die Axt und holt aus und gibt dem Schwein eins vor den Kopf; aber er trifft es nicht richtig, und die Axt rutscht ab; das verwundete Schwein, das heftig blutet, wirft sich auf das Bett, das andere ihm nach, und sie greifen unter großem Lärm den Knecht an. Der Gichtbrüchige, der die Schweine auf dem Hals hat, beginnt zu schreien. Der Knecht will ihm

Der tückische Zufall

53

helfen; er steigt auf eine Truhe, um die Schweine hinauszutreiben; und die Schweine richten, wie es ihre Art ist, die Schnauzen gegen den Knecht, gehen ihn an und quetschen dabei den Gichtbrüchigen; der Gichtbrüchige schreit; die Schweine, da sie ihn hören, schnüffeln vor seinem Gesicht herum, während das Blut wie aus einer Röhre herausschießt. Der Knecht fuchtelt oben auf der Truhe, und da er die Schweine nicht vertreiben kann, steigt er aufs Bett, und wie er das tut, setzt er seine Füße auf die Füße des Gichtbrüchigen; der beginnt zu schreien >Zu Hilfe, ich sterbe<, und sein Gesicht ist ganz blutverschmiert«.

Der Erzähler möchte die großen Wirkungen kleiner Ursachen demonstrieren. [34] Fortuna, die wohl einmal mit dem Topos des Rades beschworen wird [35], ist in den meisten Novellen in die tückische Alltäglichkeit hinab gestiegen. Sie entscheidet nicht mehr über die Karriere der feinen Leute, über Liebesglück und Liebesleid. Einen derben Streich, eine ganz alltägliche Verwirrung stellt der Erzähler unter ihr Zeichen. [36] Aber in der Wirrsal der banalen Details wirkt sie wie ein sinnloses literarisches Requisit. Der Erzähler führt Fortuna an, um dem gemeinen Zufall - eine Krabbe hat sich im Genital der Hausfrau festgebissen (CCVIII) - einen billigen Sinn zu geben. In der aggressiv weiberfeindlichen Anekdote geht ein Idol unter, mit dem der praktische Verstand des Bürgers nicht mehr viel anzufangen weiß. [37] Aber derselbe mißmutig lachende Anekdotensammler, der sich von Liebe und Cortesia nichts mehr vormachen läßt, stellt im drastischen Detail die Einsicht dar, daß das große Glück ein Wunschtraum ist, den die rohe Wirklichkeit erstickt. Ein Florentiner namens Riccio Cederni (CXLIV) träumt eines Nachts, nachdem er vom glänzenden Reichtum des neuen Mailänder Gewaltherrschers

gehört hat, daß er im Palast des Bernabò und seines Neffen Gian Galeazzo üppig empfangen und reich beschenkt worden sei. Am Morgen wacht er verstört auf, *come uomo uscito di sé*, erkennt seine Armut, sein »übergroßes Elend« und beklagt sich »über ein so großes Unglück«. Noch in Gedanken verloren stülpt er sich seinen Helm über, den er wegen einer gefährlichen Familienfehde tragen muß, - und Katzendreck quillt ihm übers Gesicht: *e messalasi in capo, su per le tempie e per le guance sentì colare in abbondanza di molta puzzolente bruttura. E questo era che una gatta, la notte, di sterco avea ben fornito quella pianella.* Von der Wirklichkeit um seine Wunschträume betrogen, verflucht er Fortuna - *maladitando la fortuna*. Der Jammer über die Unvereinbarkeit von Phantasie und Wirklichkeit verzerrt auch das selbstgenügsame Grinsen der Anekdoten mitunter zur Wahrheit: »Ach ich Unglückseliger! welchen Reichtum und welche Güter besaß ich heute Nacht im Traum, und wie bin ich nun zugerichtet!« -- *Oimé sventurato! Quanta ricchezza e quanto bene io ho àuto istanotte in sogno, e ora mi truovo così infardato!*

III.

Reich und Arm

Die Novelas Ejemplares von Cervantes

*Y assí cesa aquella amarga y continua
lucha, y aquel alboroto fiero, y aquel
continuo reñir con que se despedaçan las
entrañas del hombre . .*

(Luis de León, *Los nombres de
Christo*, II, S. 182)

1. Der Niedergang Spaniens

Das »Goldene Zeitalter«, *el siglo de oro*, der spanischen Literatur ist die Epoche des ökonomischen und politischen Niedergangs der spanischen Monarchie. Die imperiale Europapolitik der spanischen Habsburger bankrottierte um 1600, weil ihr wesentliche wirtschaftliche und gesellschaftliche Voraussetzungen fehlten. Man hätte das Mißverhältnis zwischen den kostspieligen Feldzügen und dem Ertrag der spanischen Wirtschaft ausgleichen und der scharfen ökonomischen Konkurrenz Englands, Frankreichs und der Niederlande wirkungsvolle Maßnahmen entgegenstellen müssen. Aber die Investitionen im Ackerbau und in der Manufaktur waren unzureichend, und das Land hatte keine breite, kapitalistisch aktive Bürgerschicht. [1] Die ökonomische und soziale Vorherrschaft des Feudaladels in Spanien, der etwa 2 % der Gesamtbevölkerung stellte, stützte sich darauf, daß er 97 % des Bodens besaß. [2] Die wirtschaftspolitische Entscheidung für die Viehzucht gegen den Ackerbau, die unter den »Katholischen Königen« fiel, zeitigte Landflucht und mangelndes Interesse der Großgrundbesitzer an technologischen Verbesserungen im Ackerbau; dadurch wurde gerade die Bevölkerungsschicht ökonomisch geschwächt, auf die man, weil der Adel nicht besteuert

werden durfte, die Masse der Steuerlasten abwälzte. [3] Die Bemühungen um eine industrielle Entwicklung, die den Bedürfnissen eines merkantilistisch orientierten Territorialstaates entsprochen hätten, erlitten einen fühlbaren Schlag durch die Vertreibung der zwangsweise getauften Juden, der *conversos*. [4] Die spanischen Könige, die den Adel politisch unterworfen hatten, ohne seine ökonomische Herrschaft anzutasten [5], folgten in ihrem Regiment der Meinung Machiavellis, daß die Menschen leichter den Tod des Vaters als den Verlust des Vermögens vergäßen. [6]

Die im Jahre 1623 veröffentlichten *Exemplarischen Novellen* wurden zu einer Zeit geschrieben, da die wirtschaftliche und gesellschaftliche Krise der spanischen Monarchie auch zeitgenössische Staatswissenschaftler beschäftigte: sie entwarfen Reformen aus der Perspektive der herrschenden Interessen; die Machtstrukturen sollten gefestigt, der Staat nur an den Gliedern reformiert werden. Dem Zeitgenossen erscheint schon die Grund-

84

Reich und Arm

lage absolutistischer Herrschaft, florierende Manufakturen, als ein Wunschtraum. Man gewährte - wie schon Philipp II. vor seinem Regierungsantritt - die Misere, den Hunger weiter Bevölkerungsschichten [7]; man stellte - wie Caxa de Leruela - fest, daß der Reichtum trotz steigender Silbereinfuhr zurückging: das Silber zerrann wie ein Zauberschatz, *tesoro de duendes*, weil die internationale Kreditorganisation, die die italienischen Stadtrepubliken am Leben hielt, in Kastilien fehlte. [8] Man kritisierte die unsinnige Steuerbelastung der Zahlungsunfähigen; man sah, daß ein kaufmännisches und Gewerbe treibendes städtisches Bürgertum nicht vorhanden war; man erkannte, daß die Geldschwemme nicht half, solange keine Güter produziert wurden. [9] Also forderte man Erleichterung der Steuerlast, Vermehrung der Bevölkerung und stärkeren Arbeitszwang. [10]

Die feudalaristokratische Wirtschaftsgesinnung, die sich auch in den mittleren Schichten ausbreitete - ein großer Teil des Vermögens wurde in Majoraten festgelegt -, vertrug sich schlecht mit dem Kapitalismus als Grundlage eines modernen Territorialstaates [11]; das war diesen Projektmachern, *arbitristas*, bereits aufgegangen. Die Kritik an der Faulenzerei (*holgazanería*) der Rentner, die ihr Geld statt in Handel und Gewerbe in staatlichen Schuldverschreibungen oder in kleinem Landbesitz anlegten, rüttelte indessen nicht an der hierarchischen Gesellschaftsordnung. Eine Republik nur aus Adligen könne sich nicht halten, meinte Navarrete [12]; es bedürfe der Adligen, die »befehlen«, der Bauern, der Händler und Handwerker, die arbeiten. Ein spezifisch bürgerliches Klasseninteresse konnte sich in Spanien nicht entwickeln; den Frühkapitalismus vertraten im wesentlichen genuesische und deutsche Bankiers. [13] Daher vermochte der Projektmacher auch nicht den Widerspruch zu formulieren, daß die befehlende Feudalaristokratie zwar den Aufstieg Spaniens zur Weltmacht ermöglicht hatte, daß aber die Erhaltung ihrer wirtschaftlichen Vormachtstellung den Weg zu einem absolutistischen Territorialstaat versperrte, in dem das Bürgertum die Geschäfte gelenkt und den Adel ausgehalten hätte.

Um die widerspruchsvollen Erscheinungen in den literarischen Produkten des *siglo de oro* zu erfassen, verwendet man in der Hispanistik gern die Begriffe Idealismus und Realismus. Sie sollen das Nebeneinander der verstiegen aristokratischen Liebesnovelle vom *Edelmütigen Liebhaber* und der Gaunergeschichte *Rinconete und Cortadillo* erklären; Don Quijote und Sancho Pansa werden als beispielhafte Figuren, der Schelmen-

roman und der Hirten- oder Ritterroman als Gattungen hingestellt, in denen man Idealismus oder Realismus dingfest zu machen versucht. [14] Man wird allerdings, auch bei der Deutung einzelner literarischer Werke, die beiden Begriffe nicht getrennt voneinander anwenden können; sie verlören ihren Sinn, wenn sie das beziehungslose Nebeneinander zweier

Der Niedergang Spaniens

85

Welten bezeichnen sollten. Schellings Interpretation des *Don Quijote* entfaltet bereits die Vermittlungen zwischen dem Realen und dem Idealen. [15] Die antithetisch erstarrten Begriffe geraten in Bewegung, wenn man die einzelnen Werke aus der Perspektive der gesellschaftlichen Konflikte betrachtet, die den Kampf des Realen mit dem Idealen hervor treiben. An der Gattung des Schelmenromans, die man gemeinhin dem Realismus zuschreibt, läßt sich ablesen, daß sich ein freier Unternehmer, der *pícaro*, als Asozialer und unter dem Druck der Ständeordnung, die auch in der Misere strikt eingehalten wird, durchs Leben schlagen soll. Vor dem gesellschaftlichen Hintergrund wirkt Quevedos Buscón so idealistisch wie Don Quijote, dessen Knappe wiederum der *idée fixe* seiner »Insel« aufsitzt; gegen die Normen der aristokratischen Standesideologie versucht Don Pablos Buscón ebenso verbissen wie vergeblich, seine fixe Idee des freiunternehmerischen Aufstiegs durchzusetzen. In der gesellschaftlichen Situation Spaniens mußte idealistisch anmuten, was über sie hinauswies auf eine den realen Bedürfnissen des Territorialstaates entsprechende Ordnung. Die Erfahrung der »Diskrepanz der subjektiven und der objektiven Ordnung« [16], die auch in den *Exemplarischen Novellen* als ohnmächtig erduldetes Liebesleid hervortritt, entspringt der ausweglosen gesellschaftlichen Situation: der technologische und soziale Fortschritt, der notwendig gewesen wäre, um die absolute Monarchie konkurrenzfähig zu erhalten, stieß auf den Widerstand der herrschenden Interessen des adligen Großgrundbesitzes. Der Versuch, diese paradoxe gesellschaftliche Situation literarisch zu erfassen, bildet eine der Grundstrukturen der Erzählungen von Cervantes: das Individuum bricht ohnmächtig zusammen, kaum daß es mit der Realität konfrontiert wird.

2. Die tragische Einsamkeit

In szenischer Unmittelbarkeit setzt eine der *Exemplarischen Novellen* ein, *Die beiden Jungfern, Las dos doncellas*. Ein Reiter springt vor einem andalusischen Wirtshaus aus dem Sattel und sinkt in völliger Erschöpfung zusammen; man eilt zu Hilfe, der Fremde sammelt seine Kräfte; er verlangt ein Zimmer und zieht sich zurück, Staunen erregend ob seiner engelgleichen Schönheit. Ein zweiter Gast wird im gleichen Raum einquartiert; in der Nacht lauscht er dem klagenden Monolog seines Zimmergefährten. [17] Nicht der Erzähler Cervantes, sondern dieser Monolog seiner Novellenfigur gibt dem Leser Aufschluß über die Vorgeschichte des Reiters, der eine Frau ist. Der Monolog zeigt den dramatischen Konflikt der Hauptfigur; die Lösung des Dramas wird dann behäbig nach-erzählt. Im *Edelmütigen Liebhaber, El amante liberal*, übernimmt ein Dialog des Helden mit einem eigens eingeführten *confident* dieselbe Funktion in der Komposition der Novelle. Drama und Novelle werden

monströs miteinander verbunden in der Erzählung *Das Fräulein Cornelia, La señora Cornelia*. Der Erzähler berichtet zunächst den Lebenslauf zweier spanischer Edelleute bis zum Zeitpunkt ihrer Ankunft in Bologna. Es folgt eine Reihe abenteuerlich verworrener, dramatischer Szenen: was beiden eines Nachts in Bologna widerfährt; das Warum und Wozu dieser Abenteuer bleibt dem Leser verborgen, bis die eine der *dramatis personae*, Cornelia Bentibolli, ein erstes Licht in die dunklen Zusammenhänge fallen läßt, bis ihr Bruder schließlich den Konflikt der Novelle offen legt. Der Erzähler muß den dunklen Szenen dieses Teils der Novelle einen umständlichen Informationsaustausch zwischen den spanischen Freunden einfügen, die ihre seltsamen Abenteuer getrennt erleben; der Erzähler muß diese Erlebnisse, die der Leser ja schon kennt, noch einmal nacherzählen. [18]

Die dramatischen Elemente der cervantinischen Novelle haben ihren Ursprung in den Leidensausbrüchen, den einsamen Klagen der Protagonisten, in der monologischen Mitteilung ihrer Leiden. Die tragische Einsamkeit dieser Figuren äußert sich - mit Lukács zu sprechen - als Seelenlyrik. Es stellt sich in diesen Novellen das Problem der Tragödie, das Vertrauen, »die Qual der zum Alleinsein verdammt, sich nach Gemeinschaft verzehrenden Kreatur«. [19] Aber dieses tragische Problem wird untragisch gelöst. Denn mit auktorialer Souveränität berichtet Cervantes, nachdem er seine Figuren als für sich sprechende Helden auf die Bühne gestellt hat, daß die leidende Seele des Helden nicht in der einsamen »Ekstase des Sich-gefunden-habens« untergeht; vielmehr umarmt sie die unbekannteren anderen als bekannte Brüder oder Gatten und entrinnt der Einsamkeit ihres Schicksals. Die Helden, die dem Schicksal ohnmächtig ausgeliefert schienen, werden der Verzweiflung, dem tragischen Untergang, der zu Anfang schon beschlossen war, durch die novellistische Entflechtung ihres Konfliktes entrissen. Aber die glückliche Lösung verzögert der Erzähler, als sei ihm das Happy End der Tragödie zu banal. Er fügt eine qualvolle Selbstvernichtung des Helden ein, der erst nach solchem rhetorischen Untergang der Erlösung würdig wird. So wirft sich die Heldin der *Beiden Jungfern* vor ihrem Bruder nieder, da sie ihn erkennt und noch nicht weiß, daß er der Rächer und Retter ihrer Ehre sein will: »... kaum hatte der Edelmann sich ihr zugewandt. ..., als sie in ihm ihren Bruder erkannte, vor dem sie sich sehr fürchtete. Bei seinem Anblick wurde ihr dunkel vor den Augen, sie erstarrte, brachte kein Wort hervor, und Blässe überzog ihr Gesicht. Doch die Angst gab ihr Mut und die Gefahr Klugheit: sie zog den Dolch, faßte ihn an der Spitze, kniete vor ihrem Bruder hin und sagte mit stockender, angsterfüllter Stimme: >Nimm, mein Herr und geliebter Bruder, diesen Stahl, strafe mich für das, was ich getan, und stille solcherart deinen Zorn; bei einer so großen Schuld, wie die meine es ist, soll mir keinerlei Barmherzigkeit

Die tragische Einsamkeit 87
nützen; ich bekenne meine Schuld, doch meine Reue soll mir nicht als Entschuldigung dienen.« [20]

Die Bedeutung, die dieser »Paroxysmus« [21] der Qual, in dem die Sprache verstummt, in den *Exemplarischen Novellen* entfaltet, kann uns eine ausführlichere Interpretation der Erzählung *Die Stimme des Blutes, La fuerza de la sangre*, zeigen. Der Fabel nach endet diese Novelle glücklich: Leocadia wird von Rodolfo vergewaltigt und bringt einen Knaben zur Welt; der Knabe gerät mit sieben Jahren unter ein Pferd; die Eltern Rodolfos, angezogen durch die Ähnlichkeit des Kindes mit dem eigenen Sohn,

pflügen ihn gesund. Die Mutter des Knaben gesteht schließlich die Herkunft; die Großmutter besorgt die Heirat mit Rodolfo. Nicht ein Winkel des Hauses, der nicht von »Jubel, Glück und Freude« erfüllt gewesen wäre, heißt es am Ende der Novelle. Ein düsteres Schweigen lastet indessen auf dem freudigen Schluß: »Alle legten sich nieder, und das ganze Haus war in Schweigen begraben ...«, *Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio*. Über dem glücklichen Ausgang, dessen historische Wahrheit der Erzähler beteuert, soll noch einmal daran gemahnt werden, daß der Konflikt, der Leocadia in tiefste Qualen stürzte, im Grabesschweigen verborgen, aber nicht gelöst worden ist. Tugend oder Ehre beruht auf der Verschwiegenheit des Grabes, oder durch Verschwiegenheit kann Schande zur Ehre werden. [22] Das »Theater, wo man die Tragödie ihres Mißgeschicks aufführte« [23], das Zimmer, in dem Rodolfo Leocadia vergewaltigte, lag auch im Dunkeln. Diese »Dunkelheit«, *oscuridad*, der Bühne ist zuvor bereits im übertragenen Sinn eingeführt worden: als Trübung des Verstandes durch die Sinnlichkeit [24], als Umdüsterung des Weltverständnisses der Eltern Leocadias, die sich ihrer äußeren »Sicherheit«, ihres Vertrauens in den Schutz der Gesetze beraubt sehen. [25] Aber die Dunkelheit ist zugleich der Schutz der Ehre; nicht nur die Tragödie der Entehrung, auch die Restauration der Ehre wird durch die Dunkelheit, durch rigorose Sekretierung gewährleistet. »Verwegener Jüngling - denn dein Tun läßt mich auf deine Jugend schließen -<«, so spricht Leocadia altklug zu ihrem Verführer, »ich will dir die Schande, die du mir angetan, verzeihen, wenn du mir versprichst und schwörst, daß du, wie du sie in diese Finsternis gehüllt hast, sie in dauerndes Schweigen hüllen wirst, ohne sie irgend jemandem zu sagen; ich verlange von dir eine geringe Genugtuung für solch großen Schimpf; für mich aber ist diese Genugtuung die größte, die ich von dir zu fordern wüßte und die du mir geben könntest. Bedenke, daß ich dein Gesicht nie gesehen habe, noch es zu sehen begehre, denn wenn ich auch an die Schmach mich erinnere, will ich mich doch des Schänders nicht erinnern, noch das Bild des Urhebers meiner Schande im Gedächtnis bewahren. Zwischen mir und dem Himmel steigen meine Klagen auf, ohne daß ich wünsche, daß die Welt sie vernehme,

88

Reich und Arm

die die Dinge nicht nach ihrem Hergang beurteilt, sondern so, wie sie in der Schätzung sich festsetzen [*sino conforme a el se le asientan en la estimación*]; ich weiß nicht, wie ich dir diese Wahrheiten sage, die gemeinhin auf der Erfahrung vieler Ereignisse und der Überlegung vieler Jahre beruhen, während ich kaum siebzehn zähle; daraus entnehme ich, daß der Schmerz gleicherweise des Unglücklichen Zunge bindet und löst, einmal um sein Unglück zu übertreiben, damit man es glaube, ein andermal um es zu verschweigen, damit man ihm nicht helfe ...<« [26]

Durch die in sich reflektierte Gestaltung der cervantinischen Novelle wird das Problem der Ehre aus der psychologischen Darstellung eines vereinzelt Beispiels gelöst; die leidende Heldin weist auf das außerhalb ihrer selbst bestehende rationale System hin, dem sie sich unterwirft; sie wird sich selbst zum Beispiel. [27] Der Schelm Rinconete brüstet sich und betrachtet sich als Kunstfigur mit dem Satz: »... ich glaube, daß uns das Geschick nicht ohne Geheimnis hier zusammengeführt hat, und ich denke, daß wir von heute bis zum letzten Tag unseres Lebens wahre Freunde sein müssen«. [28] Die beiden Hunde Cipión und Berganza denken darüber nach, warum sie eines Nachts der Sprache mächtig sind; es scheint ihnen ein wunderbares Zeichen, »daß

irgendein schweres Mißgeschick die Menschen bedroht«. [29] Der Erzähler selbst hebt seine Figuren aus dem erzählten Geschehen heraus, indem er sie anredet und als Regisseur seines kleinen Welttheaters fungiert. [30]

Der Anfang der Erzählung *Die Stimme des Blutes*, der die dramatische Aktion mit dem reflektierenden Kommentar verbindet, entwirft den Konflikt, dessen Symptom das Problem der individuellen Ehre ist. [31] Die Stimmung nächtlicher Ruhe, wie sie dort geschildert wird, ist der sinnfällige Ausdruck der *seguridad*, die staatliche Ordnung und bürgerliche Gesittung dem Hidalgo, der Familie Leocadias, scheinbar verbürgen. Das Unheil, das diese Sicherheit trübt, zunächst als zufälliges, abstraktes Schicksal angedeutet, nimmt im reichen jungen Edelmann Gestalt an. Der Wahn der Sicherheit wird durch dieselbe Person zerstört, die am Ende die Sicherheit auch wiederherzustellen vermag. Die Angst um die Ehre, von den Opfern empfunden, wird dem Verführer zu Buch schlagen. »Schafe« und »Wölfe« - die Familie des bescheidenen Hidalgo und der reiche Aristokrat mit seinen Begleitern - stehen einander gegenüber; das Bild bedeutet Macht und Ohnmacht, Herrscher und Beherrschte. Leocadia, die sich nach der Schändung ehrbar fühlt, ohne es im Sinne der Gesellschaft noch zu sein, bezeichnet diese Konstellation zwischen Macht und Ohnmacht als den Gegensatz zwischen reich und arm: »Du mußt mir aber schwören, mir nicht zu folgen, noch meine Wohnung zu erkunden, noch mich nach dem Namen meiner Eltern fragen, nicht nach meinem noch nach dem meiner Verwandten, die durch mich nicht so unglücklich geworden wären, wenn sie ebenso reich wie adlig wären.«[32]

Die tragische Einsamkeit

89

Der Gegensatz zwischen reichem und armem Adel begründet die katastrophalen Auswirkungen der Vergewaltigung auf der Seite der armen Familie; er schafft aber auch die Möglichkeit, das Unglück am Ende wieder gut zu machen. Reich und arm: das ist die soziale Perspektive der psychologischen Antithese von Ruhe und Erregung, wie sie die Novelle herausstellt. Der leitmotivische Hinweis des Erzählers auf die Reichen und die Armen widerlegt die Interpretation Casaldueiros: man darf nicht einfach vom Frieden, *holgura*, und der Beunruhigung dieser Seelenruhe ausgehen und daraus herleiten, daß die Erzählung Versündigung und Erlösung des Menschen darstellt. [33] Der Unwille des Lesers wird deutlich auf den Reichtum, den Ursprung der kecken Anmaßung gelenkt. Freudig kehrt Rodolfo mit seiner Beute heim, nachdem er sich das ohnmächtige Wehgeschrei seiner Opfer ungerührt angehört hat. [34] Reichtum und Bequemlichkeit fördern, so heißt es, die »unzüchtigen Leidenschaften der Jugend«; in fürstlichem Reichtum glänzt das »Theater der Schande«; da er reich sei, beachte Rodolfo nicht den Verlust eines wertvollen Kruzifixes; mit »viel Geld« ausgestattet zieht er auf eine Bildungsreise nach Italien. Die Hidalgos, die wenig besitzen und deren Ansehen mit ihrer gesellschaftlichen Funktion vergangen ist [35], haben nichts mehr anzubieten als den Schein ihrer Ehre. Leocadia beweint ihr Unglück in Zurückgezogenheit, anständig und arm gekleidet, *con vestido tan honesto como pobre*. Ihr unehelicher Sohn wird zu Tugend und Weisheit erzogen, da man ihn nicht mit Reichtum ausstatten kann. Ihrer zukünftigen Schwiegermutter gegenüber beruft sich Leocadia auf ihre adlige Herkunft, ihre *honra*, die ihre Familie auch bei bescheidenem Vermögen intakt erhalten habe. [36] Für die glückliche Lösung der Erzählung wird der Gegensatz zwischen reich und arm mit den Worten Rodolfos aufgehoben: »auch der Reichtum meiner Eltern läßt mich nicht fürchten, arm zu werden; die Schönheit suche ich, die Schönheit liebe ich, mit keiner

anderen Mitgift als mit derjenigen der Ehrbarkeit und der guten Sitten« -- *honestidad y buenas costumbres*. Die Not lehrt den Anstand anbeten, und der Anstand ist hilflos gegenüber dem mächtigen Reichtum; die arme Leocadia hat ausdrücklich darauf verzichtet, einen Anspruch auf die Ehe mit Rodolfo zu stellen. Die Wiedergutmachung überwältigt sie als Gnade: auf einmal liebt sie ihren Verführer mehr als ihr Augenlicht.

Ohne der Schuld des Granden, der sich gewissenlos alles erlauben darf, zu nahe zu treten, versucht Cervantes, dem bescheidenen, machtlosen Hidalgo auf dunklen Wegen, über die »Kraft des Blutes« Genugtuung zu verschaffen. Die ohnmächtige Gemütsregung des armen Hidalgo angesichts der Beleidigung, das hilflose Jammergeschrei seiner Angehörigen, die brave Resignation in der gesellschaftlichen Subordination bei gleichzeitigem heimlichem Stolz auf die entmachtete Noblesse: dies alles ver-

90

Reich und Arm

rät, daß der Erzähler - angesichts der gesellschaftlichen Funktionslosigkeit einer breiten Adelsschicht - das adlige Wertsystem nur mehr in sentimentaler Emphase festzuhalten vermag. Die Hidalgos waren von einer Kriegerkaste, die mit der Vollendung der Reconquista und mit dem Ende der überseeischen und europäischen Expansion ihre Funktion eingebüßt hatte, zu einer Schicht von Kleinrentnern herabgesunken. [37] In der Entstehungszeit des *Don Quijote* wußte man schon, daß das Rittertum seit der Eroberung von Granada (1492) überfällig geworden war. [38]

Der *hidalguismo*, das Festhalten am adligen Prestige, wurde durch die wirtschaftliche Lage vieler Hidalgos beständig verhöhnt. Als Ideologie bot sich der *hidalguismo* allerdings den unteren Mittelschichten an; die Plebejer erstrebten die *hidalguía* als käuflichen Adelsbrief, der sie von den drückenden Steuerlasten befreite. [39]

Ogleich sich Cervantes bewußt ist, daß die Ritter überflüssig geworden sind, möchte er am Ideal des Rittertums festhalten. Irrsinn, *locura*, und stolze Gelassenheit, *sosiego*, paaren sich in Don Quijote. Und keiner der Zuhörer hält den Ritter von der traurigen Gestalt für verrückt, wenn er es unternimmt, *armas* und *letras*, den Kriegerstand und den klerikal-asketisch strukturierten Bildungsstand, als ideale Formen menschlicher Tätigkeit zu preisen, sie miteinander zu vergleichen; dabei vergißt er nicht, auch auf ihre reale Misere, Armut und ungelohnte Mühsal hinzuweisen. [40] Zwischen einer nur mehr im Wahnwitz zu leistenden Idealisierung der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die der Entwicklung nicht standhalten kann, und der kritischen, satirischen Darstellung dieser Wirklichkeit muß ein unlösbarer Konflikt aufbrechen.

Dieser Konflikt wird Cervantes zum literarästhetischen Problem, das er in der abschließenden Novelle der Sammlung darlegt. Das *Zwiesgespräch zwischen Cipión und Berganza, Novela y Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del hospital de la Resurrección ...*, ist neben Quevedos *Die Träume, Los sueños*, zu stellen, die teilweise schon zwischen 1606 und 1610, also etwa um dieselbe Zeit wie die *Exemplarischen Novellen*, entstanden sind. [41] **Im** *Zwiesgespräch der Hunde* wird das Spanien des »Goldenen Zeitalters« durch die Darstellung seiner Stände und Berufe kritisch gemustert. Dank einer Verzauberung zerrt der Erzähler die Wirklichkeit ans Licht: zwei Hunde können sprechen und ihre Erfahrungen austauschen. Quevedo entfremdet die Wirklichkeit als Höllenvision, um den Zeitgenossen die bittere Wahrheit sagen zu können. [42] Auch Cervantes legt es auf die Verfremdung der Wirklichkeit und auf die

Entlarvung der Wahrheit an. Aber er diskreditiert den Protest, die Aufklärung über die Wirklichkeit, so als sei ihm Kritik unmoralisch. Das Lästern, *murmurar*, ist die gefährliche Versuchung des Hundes Berganza. Es sei schwer, meint er [43], in einer zweistündigen Unterhaltung nicht satirisch zu werden; die Neigung, Böses zu tun und zu reden,

Die tragische Einsamkeit

91

saugten wir mit der Muttermilch ein. Die entlarvende Kritik steht im Geruch der üblen Nachrede, der Verleumdung, wie sie die spanische Inquisition in ihrem Spitzelwesen zu nutzen verstand, um die rassische und religiöse Einheit der Monarchie zu hüten. [44] Mit dem Unbehagen an der üblen Nachrede distanziert sich Cervantes von der Wahrheitsfindung der Inquisition, die auf Grund verleumderischer Gerüchte Unglauben und kritischen Zweifel abwürgte. [45] Cervantes versucht, die Kritik literarästhetisch in der Schwebe, in der ironischen Unverbindlichkeit zu halten. Er möchte den destruktiven Schock vermeiden und sich mit dem Hinweis aufs Schlechte begnügen; er möchte »signalisieren« statt »töten«, *señalar* und nicht *matar*. Nur über dieses Disengagement vermag er das horazische >Belehren und Gefallen<, *enseñar y deleitar*, und damit die Position eines klassizistischen Schriftstellers aufrechtzuerhalten. [46] So läßt er auch die Brücke zwischen Schriftsteller und Leser bestehen, die ironische Distanz, die suggeriert, daß alles doch nicht ganz so schlimm sei. Die Kritik klammert sich so inbrünstig an den guten Sinn des Ganzen, daß sie die schlechte Realität einzelner Phänomene kaum direkt auszusprechen wagt: »CIPION. - >Gewiß; doch einem von ihnen Übles nachzureden, heißt nicht, das gleiche von allen zu behaupten. ja, es gibt viele, sehr viele Schreiber, die gut, treu und rechtlich sind, die, wenn sie einem andern nicht schaden, gern Gefälligkeiten erweisen; ja, nicht alle ziehen die Prozesse hinaus, noch stecken alle den beiden Parteien heimlich, was sie von der andern wissen, nicht alle verlangen über ihre Gebühren hinaus, noch schnüffeln sie im Leben anderer Menschen nach, um ihnen ein Verfahren anzuhängen; nicht alle verbinden sich mit dem Richter nach dem Rezept >Eine Hand wäscht die andere<, und nicht alle Gerichtsdienere arbeiten Hand in Hand mit Landstreichern und Beutelschneidern, noch haben alle solche Weiber, wie dein Herr eins hatte, um andere Leute zu erpressen. Viele, sehr viele gibt es, die adliger Herkunft und adliger Gesinnung sind; es gibt viele, die nicht draufgängerisch, noch unverschämt oder schlecht erzogen und niederträchtig sind wie jene, die die Schenken abklappern, um die Degen der Ausländer zu messen und, wenn diese Degen auch nur ein Härchen länger sind als erlaubt, ihren Trägern die Hölle heiß machen und sie bestrafen. ja, nicht alle lassen wieder frei, was sie verhaftet, nicht alle sind Richter und Verteidiger in einem, wenn es ihnen zupaß kommt.« [47]

Cervantes, der alle Mühe hatte, sich einen bürgerlichen Status zu ergattern, und dabei jämmerlich scheiterte, treibt die humorvolle Belehrung über die lächerlichen, miserablen Zustände nicht so weit wie der um eine Generation jüngere Quevedo, der bei Hofe aufgewachsen und ein zeitweise erfolgreicher Diplomat war. Quevedo schlägt dem Leser den Vorsatz, ihm zu gefallen, um die Ohren: »Wer [das Buch] kauft und nörgelt, verspottet eher sich selbst, der er sein Geld schlecht ausgab, als

92

Reich und Arm

den Autor, der es ihn schlecht ausgeben ließ.« [48] Sein Hidalgo, endgültig zum

Lumpenproletarier herabgesunken, hat keine idealistischen Flausen mehr im Kopf, obwohl er es bewußt darauf anlegt, den anderen etwas vorzuspielen: »... ohne Brot und Fleisch erhält sich gutes Blut nicht, und um Gottes Erbarmen haben alle es gefärbt, und wer nichts hat, kann nicht einer >von< sein« - *y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada*. [49] Die Lächerlichkeit des Ritters von der traurigen Gestalt wird nicht mehr - wie im *Don Quijote* - durch die edle innere Haltung in der Sympathie des Lesers versöhnlich aufgehoben. Unbarmherzig wird der Hidalgo nur und vor allem durch seine lachhaft triste Erscheinung bestraft; seine Ideale, Adel, Ehre, Tapferkeit, werden endgültig zum alten Eisen geworfen; die lähmende Wirkung des *hidalguismo* auf die Entwicklung der Gesellschaft ist durchschaut. Quevedo weist darauf hin, daß ein mächtiger Adel der absoluten Monarchie gefährlich werden kann: Privatpersonen dürften Verrückte nicht bewaffnen, Könige nicht den Adel. Für seine Eroberungszüge braucht der Monarch ein Söldnerheer und nur wenige erfahrene Adlige. Als Kriegerkaste haben die Hidalgos abgedankt: Tapferkeit störe die Ruhe, den *sosiego*, der Gesellschaft. [50]

3. Das irdische und das himmlische Gesetz

Cervantes formuliert im *Don Quijote*, daß »die ganze Ehre der Frauen in der guten Meinung besteht, die man von ihnen hat«. [51] In der *Stimme des Blutes* wird die paradoxe Situation dargestellt, daß die Ehre, die allein im Lichte der öffentlichen Meinung, der *opini3n*, einen Sinn erhält, nur bewahrt werden kann, indem sie sich der öffentlichen Beurteilung entzieht. Diese absolute Sekretierung der Ehre, die unter einem im Dunkeln verborgenen Verbrechen weniger leidet als unter der Veröffentlichung der Schandtats, muß man auf die Konzeption der *limpieza de sangre* zurückführen.

Als >blutsrein< galt in Spanien, wer nachweisen konnte, daß er keine jüdischen Vorfahren hatte. Ursprünglich war diese Ideologie der reinen christlichen Abstammung ein Instrument, um die religiöse Einheit der Monarchie zu festigen. [52] Die Konzeption der *limpieza* geht auf den Antisemitismus zurück, der schon im 14. Jahrhundert in vereinzelt blutigen Pogromen ausbrach. Dieser Rassismus der christlichen Eroberer verschärfte sich, nachdem ein Teil der zwangsweise getauften jüdischen Bevölkerung - die Neuchristen - als Händler, Finanziere und Verwaltungsbeamte, im hohen Klerus und bei Hofe eine hervorragende gesellschaftliche Machtstellung erringen konnte. Vielleicht auf Betreiben einflußreicher Neuchristen, die um ihre Glaubwürdigkeit bangten, übernahm die

Das irdische und das himmlische Gesetz

93

Inquisition zunächst die Aufgabe, die Neuchristen zu kontrollieren, die im Verdacht standen, heimlich zum Glauben ihrer Väter zurückgekehrt zu sein. Die Inquisition sollte den christlichen Glauben als Staatsreligion durchsetzen und damit auch das politische Band zwischen Kastilien, Katalonien und Aragón festigen. Im 16. Jahrhundert sicherte die Konzeption der Glaubensreinheit oder der reinen christlichen Abstammung den ideologischen Zusammenhalt der spanischen Gesellschaft. Die Forderung der *limpieza* wurde nicht zuletzt von den nichtadligen Schichten übernommen. Ehre war ein Attribut des Geburtsadels, vornehme Vorfahren waren sein Privileg; die reine altchristliche Abstammung konnten dagegen die Niedergeborenen, die im Klerus oder in der

staatlichen Bürokratie hochgekommen waren, als Ehrentitel ins Feld führen.

Die strenge Durchführung der *limpieza*-Ideologie bedeutete, daß man für jede Bewerbung um ein öffentliches Amt und für jede Beförderung die reine christliche Deszendenz nachweisen mußte. Dies brachte allerdings die adligen Familien in Gefahr; manche ihrer vornehmen Vorfahren hatten nämlich die Ehe mit reichen Jüdinnen nicht verschmäht; und der Stammbaum einer adligen Familie war leichter zu verifizieren als die Herkunft eines Nichtadligen. Der Adel mußte sich bedroht fühlen, da man einen Nichtadligen, der *limpio* war, höher schätzte als einen Adligen, der es nicht nachweisen konnte. Durch die geringste Verdächtigung ihres Stammbaumes verloren vornehme Familien Ansehen und Rang unwiderruflich. Im Jahre 1623 milderte man daher die Vorschriften über den Nachweis der Blutsreinheit.

Im 16. Jahrhundert wurde die makellose Ehre einer Familie durch den geringsten Hauch -- durch die beiläufige böswillige Bemerkung eines Nachbarn -- getrübt; das Gerücht der unreinen Herkunft - daß sie etwa eine jüdische Urgroßmutter unter den Vorfahren hatte - genügte bereits, um sie zu entehren und ihren Mitgliedern den Zugang zu den Bildungsstätten des Adels, den *colegios*, und zu den kirchlichen und staatlichen Amtspründen zu verwehren. Es ist daher verständlich, warum - in *Die Stimme des Blutes* - eine Unze öffentlicher Entehrung schwerer wiegt als eine *arroba*, dreiundzwanzig Pfund, verborgener Schande. [53]

Ehre und *limpieza de sangre* sind im Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts nicht voneinander zu trennen. [54] Im Dienste der patriarchalischen Repression läßt die schöne Literatur ihre Verbindung als weiblichen Anstand und weibliche Keuschheit überleben, nachdem die Wirklichkeit sie entlarvt und die Satire sie hemmungslos geschändet hat. [55] Dem Schein der Standesehre war ökonomisch nicht über den Weg zu trauen, und er sollte doch, unter dem Druck wachsender Rivalen, immer makellos rein erhalten werden, wenn man es in der Gesellschaft überhaupt zu etwas bringen wollte. Quevedo hat diesen Krampf zynisch ex-

94

Reich und Arm

emplifiziert in dem lächerlichen Aufstiegsdrang des Pícaro Buscón, der durch ein Inquisitionsverfahren gegen die eigene Mutter in seiner Ehre unwiderruflich befleckt ist und der es trotzdem oder gerade deswegen versucht, so zu tun, als sei er makelloser Herkunft. Für Quevedo bedeutet die Enttäuschung an der Welt, der *desengaño*, die Aufklärung über den wirklichen Zustand der Welt; *desengaño* ist bei ihm der Triumph des Vernunfturteils über den trügerischen Augenschein. [56] Er hat in seinen Werken den Versuch unternommen, den Blick auf die Wirklichkeit seiner Zeit solange zu richten, bis sich die verwirrende, täuschende Dunkelheit im Licht der entlarvenden Pointe erhellt. Die so ihres Sinns entblößte gesellschaftliche Realität zerstiebt im grotesken Eigenleben der ästhetischen Details. [57] Diese Konzentration auf die Entlarvung des Irdischen durch sich selbst trennt Quevedo von Cervantes. In die Komposition und in die versöhnende ästhetische Lösung der cervantischen Werke sendet der mystische Dualismus des Irdischen und des Himmlischen seine verklärenden Strahlen. [58] Die Auswirkungen der mystischen Tradition auf die Gestaltung der Novellen werden deutlicher, wenn man sich die Ausführungen des Fray Luis de León über das irdische und das göttliche Gesetz vergegenwärtigt.

Luis de León (1528?-1591), der einer Converso-Familie entstammte, erkannte die

historische Funktion der Rassenunterdrückung für die Konstitution des spanischen Einheitsstaates; er erkannte aber auch die im Laufe des 16. Jahrhunderts sich entfaltenden destruktiven Kräfte der Limpieza-Ideologie.

Das Prinzip der *limpieza de sangre* wurde über Generationen hinweg aufrechterhalten. Die Idee des Königtums drückt sich für den Mystiker aber darin aus, daß es keine zweitrangigen, durch ihre Herkunft verdächtigen Vasallen dulde, *no tener vasallos viles y affrentados*. [59] Die Herrschaft Christi über die Gläubigen ist ihm das Idealbild dieses vollkommenen Königtums; er entrückt die Frage nach der fälligen Reform der spanischen Gesellschaft, die Frage nach dem vollkommenen Staat in die Christologie. Die Erfahrung der Brüchigkeit, des »unglaublichen Elends«, der Unvollkommenheit der irdischen Welt, die einen Gesundungsprozeß aus sich heraus gar nicht zulasse, flüchtet in den Dualismus eines in Dunkelheit und Ruhelosigkeit - *tinieblas y lazos; alboroto* - befangenen irdischen Daseins und der »hellen Freiheit der Wahrheit«, *la libertad clara de la verdad*. [60] Die Kritik an der bestehenden Herrschaftsstruktur und die Selbstaufgabe der Kritik mit dem Aufstieg ins Reich Gottes führen zur Teilung des Gesetzesbegriffs in das »Gesetz der Befehle« und das »Gesetz der Gnade und Liebe«. Die weltlichen Gesetze lehrten, was zu tun sei, und drängten mit »Strenge«, *rigor*, darauf, daß es getan werde. Indem sie auf diese Weise den Menschen vom Bösen zurückhielten und zum Guten hinführen wollten, erreichten sie allerdings das Ge-

Das irdische und das himmlische Gesetz

95

genteil: »das Verbot einer Sache erweckt das Verlangen nach ihr«. Mit Furcht und Zittern die Menschen auf den rechten Weg zu bringen, mit Befehlen an den Verstand sie zu unterwerfen, habe wenig Erfolg; deswegen greift der irdische Herrscher zur Gewalt. Die Versöhnung mit der Vernunft, die Heilung des in seiner Substanz krankhaften menschlichen Willens ist ein Akt der Gnade. Das Gesetz der Gnade und der Liebe versucht nicht, den Verstand zu erleuchten, sondern es »berührt den Willen, prägt ihm Neigung und Verlangen nach dem ein, was verlangt zu werden verdient ... [Dieses Gesetz besteht] in einem Heil und einer himmlischen Eigenschaft, die den Willen heilt und in ihm das verlorene gute Verlangen wiederherstellt, die ihn nicht nur unterwirft, sondern ihn mit der Vernunft befreundet und versöhnt«. [61]

In der Novelle *Die Stimme des Blutes* stürzt die Heldin Leocadia in das dunkle Elend dieser Welt; mit vernünftigen Reden - *tanta discreción* - wappnet sie sich gegen das Unglück. Mit vernünftigen Reden - *las discretas razones de la lastimada Leocadia* - wendet sie sich an den Verführer; und die Reden haben die gleiche Wirkung wie die irdischen Gesetze; sie stacheln die Begierde noch einmal an: »Die Antwort, die Rodolfo auf die verständigen Reden der bedauernswerten Leocadia gab, war keine andere als sie zu umarmen, indem er zu verstehen gab, daß er sein Verlangen und ihre Entehrung zu bestätigen wünschte.« Leocadia muß schließlich - wie die tugendhaften Heldinnen des *Heptaméron* - ihre geschändete Ehre noch einmal mit Brachialgewalt verteidigen. Sie befiehlt sich selbst, das Antlitz ihres Verführers niemals sehen zu wollen. Ohne das Gesetz der Gnade und Liebe, das dem Willen Neigung und Verlangen nach dem, was verlangt zu werden verdient, eingibt, ist der Befehl der Vernunft nicht aufzuheben. Die Lösung der Erzählung liest sich wie eine Fügung der göttlichen Gnade; als ihr Instrument wirkt der Hochadel. [62] Leocadia verliert das Bewußtsein, sie sinkt ohnmächtig in die

Arme ihrer zukünftigen Schwiegermutter, nachdem sie erkannt zu haben glaubt, daß der Himmel ihre Heilung verfügt, ihr ein »Heilmittel«, *remedio*, des Unglücks geschickt hat. Voll Mitleid und Erbarmen, wie es adligen Damen von Natur gegeben sei, neigt sich Dona Estefania, Rodolfos Mutter, über sie. Die Tränen der adligen Dame haben die Macht der himmlischen Gnade; sie wenden das Gesetz der Ehre, das Leocadia in ärmlicher Einsamkeit an sich selbst vollstreckt hat, in ihr »einziges Entzücken und Begehren«. [63] In der zweiten, von den Eltern vermittelten Begegnung zwischen Leocadia und Rodolfo manifestiert sich deutlich der Übergang aus den irdischen Banden des Bewußtseins in das Gesetz der Gnade und Liebe, dessen Vollzug den Granden anvertraut ist. Das Zusammentreffen der Extreme raubt dem Menschen in der äußersten Gefühlserregung die Vernunft, um ihm die gnädige Versöhnung zu schenken. [64] Die Ohnmacht, die Leocadia im Augenblick der Entführung

überfiel, der Paroxysmus der Unruhe, *alboroto*, der die bescheidenen Hidalgos angesichts der Macht der Reichen ergriff, zeigten, daß die Schar der Lämmer auf die irdische Justiz nicht vertrauen kann, daß sie den Wölfen hilflos ausgeliefert ist. Die Ohnmacht der Leocadia in dem Augenblick, da die Mächtigen sich anschicken, ihre Ehre wiederherzustellen, offenbart, daß auch der innere Frieden ein gnädiges Geschenk der Granden ist. Das Drama, das mit der versöhnlichen Wahrheit der Wiedererkennung schließt, löst den unerbittlichen Kontrast zwischen reichem und armem Adel und die Fragwürdigkeit der gemeinsamen Standesehre im subjektiven Gefühl auf; das Drama endet sentimental.

Weil sie sich dem Willen eines Mächtigen unterwerfen müssen, erleiden einige Figuren Cervantes' Unruhe und Qual. Die Helden werden der Ruhelosigkeit des irdischen Daseins fast hilflos ausgeliefert; »unendliche Mühsal« müssen sie erdulden. Ihr Leid kann so unerträglich werden, daß sie den Verstand verlieren: in der Erzählung von Cardenio und Luscinda, die dem *Don Quijote* eingefügt ist, treibt das ausweglose, unerträgliche Leid - der Sohn eines Granden schnappt Cardenio die Geliebte weg und heiratet sie vor seinen Augen - den Helden in den Irrsinn. [65] Der Wendepunkt in der Handlung der Novelle *Die englische Spanierin, La española inglesa*, wird dadurch gesetzt, daß der Held einem königlichen Befehl gehorchen muß und darüber beinahe den Verstand verliert - *estuvo a pique de perder el juicio*. In dieser Novelle bedrohen Furcht und Unruhe, überraschend böse Zufälle das Glück von allen Seiten; die Liebe der beiden Hauptfiguren bleibt unerschüttert. Es scheint, als sollten sie in mystischer, innerer Verzückerung »inmitten der Mühen selig, und in Unruhe gelassen, und in traurigen Ereignissen freudig, und im Hader in Frieden, und inmitten der Ängste ohne Furcht« leben. [66] In den Erzählungen *Der edelmütige Liebhaber, Die englische Spanierin, Die Stimme des Blutes, Die beiden Jungfern, Das Fräulein Cornelia* versucht Cervantes, die Erhabenheit der Seelen inmitten der Erschütterungen des Gefühls zu bewahren. Die Helden und Heldinnen dieser Erzählungen werden gedemütigt durch Versuchungen, durch Angst, durch den Aufruhr der Emotionen, und sie verlieren doch niemals ihren Seelenadel; das läßt sie ebenso pathetisch wie unglaublich erscheinen. Der Dichter erhöht sie inmitten der Mühsale und Leiden, um die Bewunderung der Zuschauer zu erregen: »Dies alles fügte Erstaunen zu Erstaunen und Erschütterung zu Erschütterung« -

todo esto f ue añadir admiración a admiración y espanto a espanto. [67] In den Erzählungen *Der eifersüchtige Extremadurer*, *El celoso extremeño*, und *Vom törrichten Vorwitz*, *El curioso impertinente*, entkleidet Cervantes seine Figuren des theatralischen Scheins; und die etablierten Konventionen, die gesellschaftlichen Werte brechen zusammen; es bleibt die manische Besessenheit des

Das irdische und das himmlische Gesetz

97

Eifersüchtigen, des Neugierigen und ihre irre Suche im dunklen Labyrinth der Leidenschaft.

In der *Englischen Spanierin* finden die Protagonisten, nach Mühsalen und Leiden, den Frieden auch im äußeren Leben. Ein englischer Kapitän, Clotaldo, führt nach einem Kriegszug gegen Cádiz eine schöne siebenjährige Spanierin gegen den Willen seines Feldherrn als Beute mit nach England. Zwischen dem Sohn Clotaldos, Recaredo, und jener Isabela entflammt nach einigen Jahren eine glühende Liebe. Ihre Vereinigung wird durch den Einspruch der Königin von England und durch einen heimtückischen Mordanschlag auf Isabela verzögert. Nach zwei Jahren heiraten sie einander in Sevilla. Isabela, die einer verarmten Kaufmannsfamilie entstammt, habe - so heißt es am Ende -, »begünstigt vom Himmel und unterstützt durch ihre Tugenden«, einen »so angesehenen Gatten wie Recardo« gefunden; die Geschichte lehre, »was die Tugend und was die Schönheit vermag [...] und wie der Himmel aus dem schlimmsten Mißgeschick unseren größten Nutzen zu ziehen weiß«. Das Ende, die gnädige Befreiung aus aller Seelenqual, weist darauf hin, daß die Gemüterschütterung, *alboroto*, in der Erzählung der finsternen Verworrenheit des gnadenlosen Menschen entspricht, die Luis de León beschreibt. [68] Der Dualismus des dunklen, sündhaften Diesseits und der in mystischer Ekstase erfahrbaren himmlischen Wahrheit wird allerdings als eine subjektive psychologische Situation dargestellt. Die von Leidenschaften erschütterten Helden sündigen nicht; es geht Cervantes nicht darum [69], schuldhaftes Handeln, seine üblen Folgen und die Erlösung aus der Schuld darzustellen. Er versucht vielmehr, die hilflose Verstrickung des Menschen in ein Gewebe von Zufällen, von undurchschaubaren Ereignissen zu beschreiben. Der Held der *Spanischen Engländerin* erleidet »ungeheure Mühen«, *inmensos trabajos*; von ihnen wird er am Ende wie durch ein Wunder befreit; die glücklich restaurierten diesseitigen Verhältnisse, das irdische Glück vertreten die himmlische Wahrheit, die ihn aus dem Labyrinth erlöst; sie schenken die »Klarheit solch verworrener Dinge«, *la claridad de tan intrincadas cosas*. Auch die Gefühlserregung, die Seelenqual entspringt nicht einer sündhaften Verstrickung des Helden; sie ist die Folge eines unwiderruflichen monarchischen Befehls. Die Königin von England verfügt über die Liebe, die ihre Untertanen miteinander verbindet, nach eigenem Gutdünken; legitim sei eine solche Liebesbeziehung nur als königlicher Lohn für treue Dienste. Die Königin schickt Recaredo auf einen Kriegszug gegen die Spanier, damit er sich Isabela als Lohn verdiene. Angesichts der monarchischen Macht verzagt der Untertan; Zittern überkommt ihn, der Verstand droht ihn zu verlassen. [70] Höchste Gemütsregung und steinerne, untätige Selbstbeherrschung - wie sie auch von Recaredo eindringlich geschildert werden - treffen zusammen in dem Anblick, den Isabela bietet, als sie das Unglück, die Trennung von Recaredo, ahnt:

»Isabela, die betroffen und bestürzt die Demut und den Schmerz Recaredos sah, den sie wie ihren Gatten liebte, verstand nicht, was die Königin ihm befahl; zuvor schon begann sie, Tränen zu vergießen, ohne zu wissen, was sie tat, und so blind und so reglos, daß es schien, als weinte eine Statue aus Alabaster.« [71]

In einem Bild werden das königliche Gebot und ohnmächtig ihm unterworfenen Emotionen zusammen gezwungen. In der Erzählung *Der edelmütige Liebhaber* stellt Cervantes eine ähnliche Spannung in der Beziehung der Liebenden zueinander dar. An dem kalten Blason einer mit Edelsteinen geschmückten Dame brechen sich die wilden Ausbrüche des verschmähten Liebhabers. [72] Cervantes gestaltet eine von den Gesetzen der Konvention in Bann geschlagene Liebe; in den Mittelpunkt rückt er die ohnmächtige Unterwerfung des Individuums unter das Leiden, unter *temor* und *ansia*. Das Pathos des Leidens steigert sich bis zur endgültigen Hinnahme der Liebesversagung in einer Schiffbruch-Szene; hier wird schon die verzweifelt tugendhafte Unterdrückung der Leidenschaft in Bernardin de Saint-Pierres »Paul et Virginie« vorweggenommen; die Hoffnung der Liebe erstickt sich selbst. [73] In *Der edelmütige Liebhaber* treibt Cervantes das Thema der Entsagung - vertraut aus *Die englische Spanierin*, als höfischer Scherz eingefügt in *Das Fräulein Cornelia* - auf einen pathetischen Höhepunkt, um es gnädig umschlagen zu lassen in die Erfüllung. Die Spannung zwischen dem hilflosen Ausgeliefertsein an das Schicksal der Leidenschaft und der »unvergleichlichen Ehrbarkeit« löst sich in einer tränenreichen Geste. [74] Danach sind alle Beteiligten »glücklich, frei und zufrieden«; nach ungeheuren Mühen ist den Helden die Ruhe, der *sosiego*, zuteil geworden.

Die weiblichen Figuren dieser *Exemplarischen Novellen* - *Die beiden Jungfern*, *Das Fräulein Cornelia*, *Die Stimme des Blutes*, *Die englische Spanierin*, *Der edelmütige Liebhaber* - sind dem Schicksal, Vergewaltigung, Verschleppung, Versklavung, ohnmächtig ausgeliefert. Und doch geben sie ein Beispiel äußerster Sittenstrenge: Entweder jagen sie unverzüglich dem Verführer nach, der ihnen die Ehe versprochen hat, um ihn zur Einlösung seines Versprechens zu zwingen; oder sie bewahren auch im »Labyrinth des Schicksals« [75] Tugend und Keuschheit. Sie besitzen keinen eigenen Willen, sondern nur ihre Ehre. [76] Die innere Freiheit, auf die sie, wie Leocadia, so stolz sind, ist nur die Larve ihrer objektiven, untertänigen Ohnmacht.

4. Erfahrung im Labyrinth

Américo Castro glaubt, daß die Wirtschaftsstruktur Spaniens in den Überzeugungen der Individuen, *creencias*, in der Fetischisierung der Ehre

und der öffentlichen Meinung, *honra* und *opinión*, begründet und verankert gewesen sei. [77] Berücksichtigt man, daß das Werk von Cervantes gerade die Fragwürdigkeit dieser Überzeugungen registriert, so müßte man vermuten, daß der Latifundien-

Feudalismus das 16. Jahrhundert kaum hätte überleben dürfen. Castro definiert den Seelenfrieden, *sosiego*, den man aus dem *Don Quijote* kennt, zu Recht als Ausdruck des Würdebewußtseins des spanischen Hidalgo; mit dieser Haltung, die jedem ökonomischen Interesse enthoben schien, wollte der Hidalgo seine *limpieza de sangre* beweisen; die *limpieza* bedeutete Nichtidentifikation mit den handeltreibenden Juden und Mauren. Der *sosiego* zeigt, so formuliert es Castro, daß man »sich durch die materiellen Lebensumstände nicht berühren« ließ und »geringes Interesse« hatte, »sie zu verändern«, weil man das »als Sache der Juden ansah«. [78]

Aber die künstlerische Reflexion der Wirklichkeit im Werk Cervantes' weist über die vordergründige, geistesgeschichtliche Feststellung Castros hinaus. Die Fragwürdigkeit der ökonomischen Interessen enthobenen individuellen Haltung scheint dem Dichter bewußt gewesen zu sein, da er die Würde, das Ehrbewußtsein des Individuums immer wieder der bedrohlichen Macht der gesellschaftlichen Verhältnisse aussetzt.

In den bisher analysierten *Exemplarischen Novellen* wurde die Spannung zwischen dem Seelenfrieden und den beunruhigenden äußeren Ereignissen, die Spannung zwischen *sosiego* und *alboroto*, zwar durch einen sentimental, glücklichen Ausgang aufgehoben; aber der innere Frieden des edlen Helden war zuvor doch immer wieder von Leidenschaft, die sich bis zum wütenden Irrsinn steigerte [79], von Szenen sprachloser Erstarrung durchbrochen worden. In der Lebensgeschichte des *Eifersüchtigen Extremadurers*, einer der wenigen konsequent desillusionierenden Erzählungen von Cervantes, demonstriert er das verzweifelte Interesse des Helden an den materiellen Lebensumständen; die Hoffnung, den Seelenfrieden, den *sosiego*, im Diesseits zu finden, zerbricht hier am objektiven Zustand des Diesseits. Es ist die Lebensgeschichte eines Hidalgo, Fellpo de Carrizales, der sein Erbe in Europa verschwendet hat, der in der Neuen Welt, der »Zuflucht und dem Schutz der Verzweifelten aus Spanien« [So], neuen Reichtum erwirbt und darauf versucht, im Mutterland noch einmal Fuß zu fassen; er scheitert jämmerlich als betrogener Ehemann. Die zerbrochene Hoffnung bringt ihn an den Rand des Irrsinns; er stirbt mit einer großmütig verzeihenden Geste.

Dieser Bericht der Selbst- und Welterkenntnis eines spanischen Adligen aus dem »Goldenen Zeitalter« liest sich wie ein Exemplum für die geringen Chancen, in der spanischen Gesellschaft des 16. Jahrhunderts ein sicheres Glück auf Unternehmerinitiative zu gründen. Carrizales, »ein anderer verlorener Sohn«, bricht in die Kolonien auf, da die Not ihn zwingt; er entflieht dem Zwang, ein Rentnerdasein zu führen, wozu der

Standeskodex ihn verurteilt; er gründet seinen Lebensunterhalt auf *industria y diligencia*. Geldverdienen und Handel gehörten sich nicht für einen spanischen Edelmann, der sich von Juden oder Mauren absetzen wollte. [81] Da den Auswanderer in Amerika unter Umständen auch erniedrigende körperliche Arbeit erwartet, ist es eine Abkehr vom althergebrachten Hidalgo-Dasein, wenn sich

Carrizales entschließt, sein Leben zu ändern, das Vermögen sorgfältiger zu verwalten, sich im Umgang mit den Frauen zurückzuhalten - *de mudar manera de vida, y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres*. Es ist ein Schritt zur Wirtschaftsgesinnung eines geschäftstüchtigen Bürgers. Der Bruch mit der Vergangenheit läßt den Hidalgo vereinsamen; nach seiner Rückkehr ins Mutterland will er sich mit seinen neu erworbenen Schätzen einschließen, als habe er eine Schande zu verbergen, als müsse ihn der Verdacht des Reichtums seiner Ruhe berauben. »Jeder Reichtum, der durch Arbeit oder Handel erworben wurde, war Verdächtigungen ausgesetzt; das muß man beachten, wenn man verstehen will, warum diejenigen, die in Westindien oder anderswo reich geworden waren, in schlechten Ruf gerieten.« [82]

Die Eifersucht des Ehemannes, *los celos*, die man in der früheren Novellistik gern verlachte und verabscheute, um vor allem von Glück und Unglück der Liebenden zu erzählen, ist als einziger Charakterzug des Carrizales, als seine Manie der wesentliche Inhalt dieser Novelle; vom Ehebruch, von den Liebenden berichtet Cervantes, um das endgültige Scheitern des Carrizales zu motivieren, um die »Einzigkeit des Charakterzuges« [83] zu konturieren. Noch ehe die Eifersucht als solche benannt ist, strahlt sie schon aus in den »Einbildungen« und »Sorgen«, *imaginaciones, cuidados*, die den Helden heimsuchen, in der Nachdenklichkeit, mit der er sich seiner Erfahrungen erinnert (*pensativo*), in der Ruhelosigkeit seiner »vielen Gedanken«; bei der bloßen Vorstellung der Ehe fällt ihn die Eifersucht als »große Angst« an und läßt den Wunsch fürs nächste wie Nebel im Wind zergehen. Was Carrizales gegen jedweden Blick von außen eifersüchtig zu schützen versucht, was er im »Grab« seines vollkommen abgeschlossenen Hauses bewahren möchte, ist »Ruhe und Gelassenheit«, *quietud y sosiego*. [84] Die Armut hatte ihn nachdenklich und besorgt gestimmt, der neu erworbene Reichtum schenkt ihm auch keine Ruhe: »und wenn ihn, als er nach Westindien arm und bedürftig zog, viele Gedanken überfielen, die ihm inmitten des Ozeans keinen Augenblick in Ruhe ließen, so befahlen sie ihn nun nicht weniger, wenn auch aus anderen Gründen, auf dem ruhigen Festland; wenn er damals nicht schlief, weil er arm war, so konnte er jetzt nicht ruhen, weil er reich war; denn eine ebenso schwere Last ist der Reichtum für den, der nicht gewöhnt ist, ihn zu besitzen, noch ihn zu nutzen versteht, wie es

Erfahrung im Labyrinth

101

die Armut für den ist, der ständig mit ihr lebt. Sorgen schafft das Gold, und Sorgen schafft der Mangel an Gold; aber diese Sorgen kann man heilen, indem man eine bescheidene Menge erwirbt, jene vermehren sich, je mehr man erwirbt.« [85]

Die einzige Figur von Cervantes, die es unternimmt, aus dem Zwang der Hidalgo-Gesinnung auszubrechen, und die sich auf fleißige Arbeit einläßt, findet auch im gewonnenen Reichtum keine Ruhe; sie fällt zurück in die Wahnvorstellungen der Alten Welt, in die manische Angst, das gesellschaftliche Ansehen zu verlieren. Die Frau des Carrizales wird verführt, und damit wird das Gebäude seiner Ehre Stein um Stein abgetragen [86]; endgültig eingerissen wird es von einem gleichsam professionellen Vertreter der üblen Nachrede; solche Spitzel hatte die Inquisition

hervorgebracht. Es scheint, als verketzere das Ende der Erzählung mit der Verhöhnung des Fetischismus der Ehre auch den Gelderwerb; als kritisiere Cervantes das sklerotische Gesellschaftssystem und als wolle er es dennoch erhalten.

Leo Spitzer hat in einer brillanten Interpretation ausgeführt, daß im Gefüge der Novelle »eine sonderbare Welt... vom Hirn des Celoso, mit Wahnsinn und Methode«, als »Kunstwerk des Verstandes« geschaffen wird; über diesem zerfallenden Gebäude des Verstandes möchte Spitzer *noch* »ruhig thronend ein[en] christlich-katholischen] Himmel« gewahren. [87] Aber so liebevoll pastoral wie bei Luis de León zeigt sich Gottes Herrschaft hier nicht mehr. Was an Christlich-Katholischem hineinspielt, ist das Dämonische, Teuflische, die Strafe. Die Desillusion ist die Strafe dafür, daß Carrizales nicht alle Wünsche und Hoffnungen in Gottes Willen gelegt habe. [88] Das Jenseits als utopische Gegenwelt, wie es der Mystiker konzipierte, scheint der tristen Resignation, der grauen Klostereinsamkeit gewichen. Gottes Wille ist nur ein schwacher Trost angesichts der bitteren Reflexion - die Carrizales anstellt -, daß er seines Unglücks Schmied gewesen sei, *que yo mismo haya sido el fabricante del veneno que me va quitando la vida*. In der lächerlichen Figur des eifersüchtigen Cocu läßt sich die Simplizität des Glaubens, des blinden Vertrauens in die Verlässlichkeit der gesellschaftlichen Wertvorstellungen mit der Einsicht in die sträfliche Lächerlichkeit solchen Glaubens verbinden. »Aber damit alle Welt den Grad der Vollkommenheit und des Glaubens, mit dem ich dich liebte, sehe, will ich es dir in dieser letzten Stunde meines Lebens auf eine Art und Weise zeigen, daß ich in der Welt als ein Beispiel, wenn nicht der Güte, so wenigstens der unerhörten und nie gesehenen Einfalt bleibe ...« [89]. Sein einfältig gütiges Testament, in dem er die Heirat der Ehebrecher wünscht, bleibt ein frommer Wunsch, denn Leonora, die Witwe, geht ins Kloster. Dieser Abschluß der Erzählung rettet sie vor der rührenden Versöhnung; die Erzählung endet mit der Erfahrung der Enttäuschung, dem Desengaño. Die Wahrheit, daß in

diesem Leben, mit dieser beschädigten Psyche keine Ruhe zu finden ist, trifft den Carrizales als vernichtender Schlag. Die Wahrheit hatte ihm, bevor er Leonora als Erbin einsetzte, auch die Kraft geraubt, noch im Sinne des Ehrenkodex zu handeln; er hat sich der Desillusion überlassen, der Einsicht in den Untergang gerade der Wertvorstellungen, die als fixe Idee sein Handeln bestimmt hatten. »So entschloß er sich, in sein Zimmer zu gehen, um einen Dolch zu holen, zurückzukehren und die Flecken auf seiner Ehre mit dem Blut der beiden Beleidiger abzuwaschen und, wenn nötig, mit dem Blut seines gesamten Gesindes. Mit diesem ehrenhaften und unabweislichen Entschluß ging er, ebenso leise und behutsam, wie er gekommen, in sein Zimmer zurück, wo Schmerz und Beklemmung seinem Herzen so sehr zusetzten, daß er, unfähig zu anderem, ohnmächtig über seinem Lager zusammenbrach.« [90]

Felipo de Carrizales mißtraut der Sicherheit seiner Ehre und trifft drastische Maßnahmen, um sie zu bewahren. Er glaubt, sich gegen die Verdächtigung seiner Ehre durch hohe Mauern, durch äußere Absperrung von der Gesellschaft schützen zu

können. Anders Anselmo, der Held der Novelle *Vom törichtem Vorwitz, Del curioso impertinente*, - die Cervantes als Beispiel eines lebenszerstörenden Wahnsinns in die ergötzlichen, ritterromantischen Narrheiten des *Don Quijote* eingefügt hat. Anselmo richtet seine experimentierende Neugier und sein Mißtrauen auf den sicheren Besitz der Ehre, auf die »Wahrheit selbst«: die Tugend seiner Frau Camila. Er stört die Ruhe seiner Frau, um seine »eitle und vorwitzige Neugier« zu befriedigen. [91] Er verstrickt sich dabei in ein Lügengeflecht, das ihm Wahrheit scheint; er verliert sich in einem glänzenden Gebäude, *tan ilustre edificio*, das aus den Kulissen eines Schauspiels besteht [92]; in diesem Schauspiel wird der Tod seiner Ehre aufgeführt; und als Anselmo, der Regisseur, das Schauspiel endlich als Schauspiel durchschaut, verursacht es seinen Tod.

Die Novelle selbst drängt ins Dramatische; weite Passagen nimmt der Dialog der Protagonisten oder die indirekte Wiedergabe ihrer Reden ein. Anselmo ist innigst befreundet mit Lotario; er heiratet Camila. Obgleich er alle Güter der Natur und der Fortuna sein eigen nennt, obgleich er also Grund hätte, zufrieden zu sein, lebt er »als der mißmutigste und grämlichste Mensch auf der ganzen weiten Welt«. Eine Wahnidee, eine *locura*, trübt sein Glück; den »so seltsamen und so ungewöhnlichen Wunsch« vertraut er seinem Freund Lotario an und bittet diesen, ihm bei der Verwirklichung zu helfen: Lotario soll sich zum Schein in Camila verlieben und um ihre Liebe werben. Anselmo will die Tugendhaftigkeit seiner Frau als schlichte Tatsache nicht anerkennen. Erst wenn er wie in einer Feuerprobe den Feingehalt ihrer Tugend, *los quilates de su bondad*, geprüft habe, wenn er sicher sein könne, daß sie nicht nur aus Furcht oder aus Mangel an Gelegenheit tugendhaft sei, könne er sie wirklich

schätzen (*estimar*).[93] Die weibliche Tugend ist zum Inbegriff des Fetisch Ehre geworden; die Ehre des Ehemanns wird mit dem moralischen Ruf seiner Frau fest verknüpft. Die Ehre vorstellungen des Hidalgo werden auf die Frau abgelenkt. In der patriarchalischen Gesellschaft hütet sie Reinheit und Ehre der Familie; so wurde Raum geschaffen für eine hemmungslose, vom Ehrentabu nicht eingeengte Praxis in den Bereichen, die dem Mann vorbehalten waren. [94]

Die Erzählung von Cervantes, die wie eine Fülle von Novellen vor ihr auf die leicht zu weckende Weibergier zielt, führt gleichzeitig mit der Tugendprüfung der Frau die Daseinsberechtigung des Ehemanns vor. So argumentiert Lotario gegen den Plan seines Freundes: »wenn ich dafür sorgen soll, dir die Ehre zu nehmen, so ist klar, daß ich dir das Leben nehme, denn der Mann ohne Ehre ist schlimmer als ein Toter«. [95] Die Ehre ist Schein; sie entspringt der Meinung der anderen; dieses Ansehen, diese Fama kann man nicht materialisieren, nicht experimentell dingfest machen; versuchte man es, so verlöre man entweder die Ehre oder man fügte dem Ansehen, dem On-Dit, doch nichts hinzu. Das scheint der Gehalt eines Exempels zu sein, in dem die Ehre als kostbarer Diamant dargestellt wird, den man nicht mit dem Hammer zerschlage, um seinen Wert zu prüfen. [96] Scheinhaftigkeit und Unersetzlichkeit der Ehre, die schon

dem geringsten Hauch der Verdächtigung erliege [97]: das ist das wesentliche Problem dieser labyrinthischen Intrige, die sich bis zur Manier im Paradox der Lüge als Wahrheit und der Wahrheit als Lüge verstrickt. [98]

Wie der *Eifersüchtige Extremadurer* der Verfertiger des Giftes war, das ihn tötete, so ist Anselmo der Urheber seiner Schande und glaubt seiner Befriedigung zu dienen - *el fabricante de su deshonra, creyendo que lo era de su gusto*. Lotario geht zunächst nur zum Schein auf Anselmos Plan ein; Anselmo erfährt das, und Lotario muß um des point d'honneur willen - er möchte nicht als Lügner gelten - einen Flirt mit Camila inszenieren; aus dem Liebesspiel wird rasch Ernst. Lotario dagegen versichert Anselmo, daß Camila allem Liebeswerben standhalte, daß die Prüfung also zu Anselmos Gunsten verlaufen sei. Schließlich bringt ein Zufall die verborgene Wahrheit ans Licht - *la verdad más disimulada que jamás pudiera imaginarse*. Da die Ehre in der Meinung der anderen begründet liegt, bedeutet das Auseinanderstieben der Personen am Ende der Erzählung und die völlige Vereinsamung des Anselmo seinen gesellschaftlichen Tod. Der Schein, der zwischen ihm und der nackten Wahrheit stand, ist verflogen. Ohne den Schutz der Ehre zerfällt das Subjekt psychisch und physisch; es hätte dem Schein der Konventionen als dem Wesen seiner Existenz vertrauen sollen und seine Wahrheit nicht prüfen dürfen. [99] Das Ehrentabu hat seinen Wert nur als Schein, nicht als Realität.

104

Reich und Arm

In dieser Erzählung, die das Problem des *Eifersüchtigen Extremadurers* um die Nuance des bewußten Experiments mit der eigenen Ehre bereichert, kündigt sich der rationalistische Naturversuch an und wird zugleich als destruktive Macht zurückgewiesen. Wenige Jahre nach den *Exemplarischen Novellen* beschrieb Francis Bacon, der die Entideologisierung mit der Entfaltung des Bürgertums unter der absolutistischen Monarchie aufs engste verbunden sah [100], das geplante Experiment als Methode der echten Naturerkenntnis und der Naturbeherrschung. [101] Im Versuch erforsche man die Natur statt durch Abstraktion durch Zerlegung, um so das Gesetz des Lebens zu finden. Cervantes' Helden wagen einen Schritt in die Erforschung der Wirklichkeit, aber hinter ihnen steht nicht ein gesellschaftliches Interesse, das dieser Erfahrung einen Sinn geben könnte; darum verlieren sie sich hilflos in einem Labyrinth. Ihre Erfahrung ist im Sinne Bacons systemlos und damit zum Scheitern verurteilt: »Entweder man wies die Erfahrung durchaus von der Hand, oder man verwickelte sich in ihr wie in einem Labyrinth, wogegen uns ein regelmäßiges Verfahren durch das Dickicht in das offene Feld der Grundsätze geleitet haben würde.« [102] Cervantes berichtet von den bitteren Erfahrungen, die das Individuum mit der Wirklichkeit macht; aber er weist dem Individuum, Anselmo wie Don Quijote, keinen anderen Weg aus dem Dickicht als Reue und Tod. Er fürchtet das Prinzip der methodischen Erfahrung, weil es die Wahrheit der bestehenden gesellschaftlichen Zustände entlarven würde. Ungehörig sei es, die Wahrheit dem Experiment zu unterziehen - *impertinente cosa será hacer experiencia de la mesma verdad*. »Beachte«, so redet der Erzähler seine Figur Anselmo an, »daß es gerecht ist, wenn demjenigen, der das Unmögliche sucht, auch das Mögliche sich verweigert.« [103]

5. Poesie und Prosa

Die Novelle *Vom törichten Vorwitz* zeigt, wohin die Erfahrung führte, wenn sie ernst genommen würde. Die Wahrheitssuche läßt zerfallen, was das Individuum als die objektive Wahrheit seines Daseins angenommen hatte - die *honestidad*, das gesellschaftliche Ansehen. Nur in den Erzählungen *Der eifersüchtige Extremadurer* und *Vom törichten Vorwitz* führt Cervantes die Wahrheitssuche zu ihrem konsequenten tragischen Ende. In der *Stimme des Blutes*, der *Englischen Spanierin*, dem *Edelmütigen Liebhaber*, den *Beiden Jungfern* fängt er den Konflikt zwischen dem Individuum und den gesellschaftlichen Forderungen, die es durchschaut, ohne ihnen entrinnen zu können, im gefühlvollen Ende auf. In seinen berühmtesten *Exemplarischen Novellen* - *Das Zigeunermädchen*, *Die erlauchte Scheuermagd* - hält er den Konflikt als Spiel zwischen Poesie und Wirklichkeit in der Schweben.

Poesie und Prosa

105

Wenn es darum ging, die Suche nach dem Unmöglichen mit der Bewahrung des Möglichen zu verbinden, wenn es darum ging, die entlarvende Kritik mit einer Wirklichkeit zusammenzufügen, die keine Entlarvung duldet, so schien nur das Spiel zwischen Poesie und Wirklichkeit ein heiteres Ende zaubern zu können, das sich nicht auf pathetische Gefühlsbeschreibungen zu gründen brauchte. Die Kulissen von Dichtung und Wirklichkeit, lyrischer Einlage und prosaischer Handlung, schwärmerischem Gefühl und plattem Bon sens werden rasch gegeneinander vertauscht; dieser Trick bietet eine Möglichkeit, um das drohende böse Ende zu vermeiden. Die sprachlose, ohnmächtige Emotion wird dem pathetischen Mitleid dadurch entzogen, daß die leidenden Helden der Novelle nur noch als Bühnenfiguren, als Schauspieler leiden. Sie spielen ihre Rolle als Liebende und als Leidende. Und ihr glückliches Unglück können sie zur Schau stellen, weil sie als Angehörige des übermächtigen Adels Kinder des olympischen Glücks und gegen das Unglück gefeit sind. Die Wirklichkeit lauert in diesem Welttheater, hinter diesem Wechsel von Poesie und Prosa, der sich dem Anspruch der Realität zu entziehen scheint; denn in den kontrastreichen Kulissen des Theaters spiegeln sich soziale Gegensätze. Wohl schimmert im Spiel das Glück auf der Seite der Beherrschten, wohl neigen sich die hohen Herrschaften lächelnd, bewundernd zur Scheuermagd oder zur Zigeunerin herab; aber nach dem Rollentausch entführen sie die aus den Reihen der Armen Auserwählten und mit ihnen das Glück wieder in ihre höhere Sphäre.

Für Cervantes ist der soziale Gegensatz nicht nur Staffage; das bezeugen gerade die *Exemplarischen Novellen*, in denen die Gesellschaft aus der Perspektive des Lumpenproletariats oder aus der Hundeperspektive gesehen wird: *Rinconete und Cortadillo* und das *Zwiegespräch zwischen Cipión und Berganza*. Schon in der Verschiedenheit der Novellenstoffe kommt der latente gesellschaftliche Konflikt zum Vorschein: der Konflikt zwischen reich und arm, zwischen dem Latifundienbesitz und der von ihm gezeugten Armenplage auf den Landstraßen und in den städtischen Slums.

Das »Zigeunermädchen« Preciosa und die »Erlauchte Scheuermagd« Costanza sind Komödiantinnen; ihnen wird gewährt, was ein Poet der hochadligen Heldin des Romans *Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda* verspricht: »Er versicherte ihr, sie würde, kaum daß sie zweimal aufgetreten wäre, von ganzen Goldminen überschüttet werden, denn die Fürsten dieses Zeitalters wären wie Messing, das beim Gold golden ist und beim Kupfer kupfern schein; die meisten jedoch schenkten ihre Neigung den Theaternymphen, den Ganz- und Halbgöttinnen, den nachgeahmten Königinnen und den scheinbaren Küchenmägden. Wenn in

der Zeit, in der sie Schauspielerin wäre, irgendein Fest bei Hof veranstaltet würde -- so sagte er ferner -, dann könnte sie sicher sein, daß sie eingehüllt werde in goldbestickte Röcke, denn alle oder die meisten der großen Herren kämen dann in Galakleidung zu ihr, um ihr ergeben und unterwürfig die Füße zu küssen; er führte ihr die Freude am Reisen vor Augen und das Vergnügen, immer zwei oder drei verkleidete Edelleute hinterher zu haben, die einer Schauspielerin gleicherweise als Diener wie als Liebhaber nützlich wären. Vor allem aber rühmte er die Auszeichnung und die große Ehre, die man einer Schauspielerin erwiese, indem man ihr die Hauptrolle gebe, eine wahrhaftige Ehre, und schloß damit, daß bei schönen Schauspielerinnen das alte spanische Sprichwort >Geld und Ehr fällt Eintracht schwer< nicht zuträfe, verstünden sie es doch vorzüglich, Ehre und Nutzen miteinander in Einklang zu bringen.« [104]

Vor dem Zauber des schönen Scheins sinken Fürsten in die Knie; das Wunder der Schönheit schlägt die Aristokraten der cervantinischen Erzählungen in Bann. Es tritt vor sie als engelgleiche Erscheinung des Himmels in der weiblichen Anmut; sie bestaunen es und glauben, daß sie den Sternenhimmel, Sonne und Mond betrachten. [105] Der Inbegriff des schönen Scheins ist für Cervantes die Poesie: »Aber die Erhabenheit der Poesie ist so rein wie klares Wasser, das auch dem Nicht-Reinen nützt; sie ist wie die Sonne, die über alle schmutzigen Dinge hinwegzieht, ohne daß etwas an ihr haften bleibt; sie ist eine Kunst, die soviel wert ist als sie sich selbst einschätzt; sie ist ein Lichtstrahl, der dort hervorbricht, wo er eingeschlossen, der nicht verbrennt, sondern erhellt; sie ist ein wohlgestimmtes Instrument, das die Sinne süß erfreut und mit dem Ergötzen Ehrbarkeit und Nutzen schenkt.« [106] Einsam unter den Zigeunern lebt Preciosa; sie ist so klug und ehrbar wie die Dichtung, sie ergötzt ihre Zuhörer mit ihren Reden und belehrt sie zugleich. In der Erzählung - *La gitanilla* - wird sie zum Sinnbild der Poesie: »Die Poesie ist ein sehr schönes Mädchen, keusch, ehrbar, klug, gewitzt, zurückgezogen, die sich beständig in den Grenzen größter Verständigkeit hält. Sie liebt die Einsamkeit; die Quellen unterhalten sie; die Wiesen trösten sie; die Bäume besänftigen sie; die Blumen erfreuen sie; und sie schließlich ergötzt und belehrt alle, die Umgang mit ihr pflegen.« [107] In dieser Erzählung versöhnen sich - nach dem klassizistischen Prinzip >Gefallen und Belehren< - Dichtung und Wirklichkeit. In der Erzählung *Der gläserne Lizentiat, El licenciado vidriera*, spricht Cervantes aus, daß das Ideal der Dichtung, die Wissenschaft aller Wissenschaften, das Existenzminimum des Dichters nicht sichert.

[108] Aufsehen im wirklichen Leben erregen die Lehren der Poesie nur, wenn sich der Lehrmeister, der Lizentiat, als Wahnsinniger gibt. Scharfsinn und Kritik müssen sich hinter der Maske des Irrsinns verbergen, um noch bei denen Interesse zu finden, die aus

den Einsichten des Literaten moralischen Nutzen ziehen sollen. Der reformatorischen Aufklärung, dem Erasmismus, trieb in Spanien die Inquisition die Kritik an kirchlichen Machtpositionen aus; erasmische Aufsässigkeit wurde auf strengste Orthodoxie zurechtgetrimmt. [109] Der Gläserne Lizentiat, ein spanischer Humanist im Zeitalter der Gegenreformation, geißelt als orthodoxer Lehrer die Unsitten der Gesellschaft; aber diese profane, humanistische Weisheit unterhält die Welt gerade noch als närrisches Kuriosum. Die Gesellschaft, der irdischen Zuchtrute der Geistlichkeit unterworfen, ist dem Einfluß des Humanismus entzogen.

Der Künstler hat sich seit dem 15. Jahrhundert von der Arbeit für den Einzelkunden auf Warenproduktion umgestellt und wurde mehr und mehr in einen verschärften Konkurrenzkampf hineingezogen. [110] In der Lobeshymne auf die Erhabenheit der Poesie preist der Literat dem aristokratischen Kunden die Ware Schönheit an; ihre vulgäre Käuflichkeit verhüllt er mit dem edlen Schein. Am Ende der Erzählung *Die erlauchte Scheuermagd* wird die Heldin Costanza, eine »Engelsschönheit auf der Erde«, von ihrem standesunwürdigen Bühnengewand befreit und in die ihrem Stand angemessenen vornehmen Kleider gehüllt. Die kostbare aristokratische Schönheit wird aus dem Schmutz der sozialen Niederungen emporgehoben; man weist ihr die Stellung zu, die ihrer allein würdig ist: »Wirt, dieses Kleinod paßt nicht in die einfache Fassung eines Gasthofes. Ich kann nur sagen, daß mein Sohn Periquito klug ist, hat er seine Gedanken doch so gut anzuwenden gewußt. Ich sage Euch, Fräulein, daß man Euch nicht nur >Erlaucht<, sondern >Durchlaucht< nennen kann und muß; aber diese Titel dürfen nicht dem Namen einer >Scheuermagd<, sondern demjenigen einer Herzogin vorausgehen. [...] ich sage, Wirt, daß es weder schicklich noch angebracht ist, daß dieses Fräulein in einem Gasthof weilt.« [111]

Die hochherrschaftliche Versöhnung zwischen Poesie und Wirklichkeit stiften jene spendablen Edelleute, von denen der Dichter im *Persiles-Roman* schwärmte. Der Wunsch des adligen Verführers aus der *Stimme des Blutes* war: »die Schönheit suche ich, die Schönheit liebe ich, mit keiner anderen Mitgift als der Ehrbarkeit und guten Sitten«; der Wunsch geht in Erfüllung. Die Schönheit wird in den Novellen dem Irdischen entrückt und erscheint doch innig verbunden mit dem Glanz und der Pracht des irdischen Reichtums. [112] Die aristokratischen Helden dürfen sie ergreifen. Nach langer Entsagung, nach langen Liebesmühen, *trabajos*, führen sie die Schönheit heim. Das Kunstschöne als sublimes Ideal bleibt infolge einer qualvollen Liebesprüfung in Erinnerung: aus dem »Wunder der Schönheit« hat eine böse Krankheit zeitweilig »ein Monstrum an Häßlichkeit« gemacht. Diese Prüfung entlockt dem Helden der *Englischen Spanierin* das Geständnis: »wenn ich dich liebte, als du schön warst, bete ich dich an, da du häßlich bist«. [113] Zugleich offenbart

diese Prüfung, daß die Engelsschönheit erst im häßlichen, unwürdigen, unstandesgemäßen Gewand der Besitzergreifung zugänglich wird. Der Held der *Englischen Spanierin*, der nicht den Mut hatte, die schöne Isabela zu berühren, küßt die verunstaltete - *Besóla Recaredo en el rostro feo, no habiendo tenido jamás atrevimiento que llegase a él cuando hermoso.*

Die ihrer Herkunft nach blaublütige Dame, die sich in die Kleider der Zigeunerin oder der Scheuermagd hüllt, rechtfertigt den Geburtsadel durch den Seelenadel [114]; sie rettet die Ideologie der reinen Abstammung und gestattet die hemmungslose Verfügung der gebürtigen Aristokraten über Ehre, Tugend und Schönheit. Aus dieser Perspektive schrumpft die Freiheit vom gesellschaftlichen Zwang, wie sie sich in den Figuren der Erzählungen *Das Zigeunermädchen* und *Die erlauchte Scheuermagd* kundtut, auf ein Spiel mit Verkleidungen zusammen. Cervantes war sich der Verstiegtheit des Schönheits- und Tugendideals bewußt; das zeigt die doppelte Handlungskonstruktion der Novelle *Die erlauchte Scheuermagd*. Zwei Freunde treten als Protagonisten auf; der eine betet die engelgleiche Schönheit in »reiner Liebe«, *amor limpio*, an; der andere schlägt sich mit den aufdringlich vulgären Liebesanträgen scheußlicher Dienstmägde herum, mit dem *amor vulgar*. Aber der übersinnliche Freier ist schon hier der sinnlichere; denn wenn »das Schicksal mit dunkler Kraft« ihn drängt, das »schönste Antlitz, das die Natur bilden konnte«, anzubeten, so weiß er doch, daß unter dem vulgären Gewand das echte Wertstück verborgen liegt, »daß unter der ländlichen Schale eine Mine von großem Wert und von großem Verdienst verschlossen und verborgen sein muß«. [115] Wenn Cervantes die »mächtige Kraft«, *la poderosa fuerza*, der Liebe bewundert, die den Adligen vor der Zigeunerin auf die Knie zwingt [116], so tut er es, um den ästhetischen Schein ironisch abzublenden.

In der Novelle *Die erlauchte Scheuermagd, La ilustre fregona*, sind die gegensätzlichen Positionen der reinen und der vulgären Liebe, der edlen, anständigen Poesie und der schmutzigen Wirklichkeit noch umständlich auf verschiedene Personen und Handlungsstränge verteilt. Die angebetete Dame im niederen Kostüm, Costanza, schwebt als verkleidetes Idol über den Gegensätzen; sie ist als Bühnenfigur noch nicht einkomponiert in das ästhetische Spiel der Handlung. Diese Novelle wirkt wahrscheinlich - aber auf Kosten des Sinns, der ihrer Konstruktion zugrunde liegt und in separaten Passagen dargelegt werden muß. In der Novelle *Das Zigeunermädchen, La gitanilla*, die möglicherweise später verfaßt wurde, sammeln sich die Konfliktelemente in der Protagonistin selbst, die als *artifex mundi*, als Urheberin und Bildnerin der Handlung erscheint. Preciosa, das Zigeunermädchen, ist ein allegorisches Monstrum aus Tugend und Intelligenz, aus Ehrbarkeit und Leichtfertigkeit (*honestidad - desen-*

voltura), aus schwerelos tanzender Poesie und welterfahrener Geschäftstüchtigkeit. Die Interpretation Casaldueiros [117], der die reine Menschenseele, Preciosa, inmitten der schmutzigen Umwelt sich bewähren sieht, greift zu kurz; sie vernachlässigt die komplexe

Gestaltung der Figur, die die Welt beherrschen und doch rein und unbefleckt bleiben soll. Was an der Heldin der Stimme des Blutes als wunderbare Weisheit in so jungen Jahren hervorgehoben wurde, wird hier, an der Grenze des Wahrscheinlichen, zum Charakteristikum der Hauptfigur.

Paradox gegeneinander stehen die Lebensumstände und die Charaktereigenschaften der Preciosa. Die Zigeuner gelten als Diebe. In ihrer Gesellschaft ist Preciosa die einzige Ausnahme, obschon sie in der »Wissenschaft des Cacus«, in den »Zigeunerstreichen und Schwindeleien und Diebskünsten« nicht weniger gut bewandert ist. Sie ist »schön und klug« und eine einzigartige Tänzerin; zugleich aber scheint sie mit höheren Anlagen geboren, »überaus höflich und sehr verständig«; »etwas leichtfertig«, doch ohne die geringste Unanständigkeit. Sie ist gerissen und ehrbar, *aguda* und *honesta*. Wie weit die disharmonische Harmonie von edlen seelischen Anlagen und diebesschlauer Lebentüchtigkeit gehen soll, deutet das Schlußbild der Vorstellung an: »Kurzum, die Alte wußte, welchen Schatz sie in ihrer Nichte besaß, und so beschloß das alte Adlerweibchen, sein Junges ausfliegen zu lassen und es zu lehren, mit seinen eigenen Klauen sich durchzuschlagen« - *y enseñarle a vivir por sus uñas*. [118] So präsentiert sich das Zigeunerwunder im ersten Teil der Novelle einem staunenden Publikum. Das Adlerjunge tut seine Weisheit, den *agudo ingenio*, in klugen Sprüchen kund und tritt als Geistesverwandte des »Gläsernen Lizentiaten« auf. [119] Und mit geschäftstüchtigen Klauen sorgt Preciosa für den Unterhalt der Zigeunersippe. In der Hofstadt Madrid, »wo man alles kaufen kann und alles käuflich ist«, weiß auch Preciosa ihr Können und Wissen zu verkaufen; nachdem eine Romanze auf das Fest der Heiligen Anna die Bewunderung und den Applaus der Zuhörer gefunden hat, fordert sie ungeniert Geld für eine Romanze auf die glückliche Geburt des Kronprinzen; mit einem Verfasser von Romanzen handelt sie spöttelnd einen Autorenanteil aus; bei angebotenen harten Talern will sie wohl weich werden, obwohl es ihr grundsätzlich um ihrer Jungfräulichkeit willen bange wird: das wiederum erregt Bewunderung ob ihres Verstandes und ihrer Anmut. [120] Für die Wahrsagerei, die Preciosa als Unsinn verspottet, verlangt sie ihren Lohn; das strikte Verbot der Obszönität, das sie sich auferlegt hatte, umgeht sie mit schlüpfrigen Versen. [121] Preciosa verbindet kühles Profitstreben - ihre frühreife Intelligenz wird leicht dämonisiert - [122] mit bitterem Spott auf die, denen Extragewinn nicht glückt, und mit Kritik an einer durch Geld korrumpierten Gesellschaft: »Wenn man mir nichts gibt, damit ich nicht wiederkomme, sagte Preciosa, dann werde

ich wohl eher überhaupt nicht mehr hierher kommen. Wenn ich aber trotzdem komme, dann nur um so hochgestellten Herrschaften gefällig zu sein. Ich habe mich dann schon damit abgefunden, in diesem Hause nichts zu verdienen, und so erspare ich mir die Mühe, etwas zu erhoffen. Laßt Euch doch Schmiergelder zahlen, Euer Gnaden, laßt Euch doch Schmiergelder geben, Herr Alcalde, dann werdet Ihr auch Geld haben. Versucht nicht, bessere Sitten einzuführen; Ihr werdet sonst Hungers sterben. Ich habe sagen hören, gnädige Frau - und wenn ich auch noch jung bin, so weiß ich doch, daß man dies nicht sagen dürfte -, daß man aus einem Amt Geld genug ausschlagen müßte, damit man die Bußen bezahle, die einem bei der Prüfung der Amtsführung auferlegt werden, und zu höheren Ämtern aufsteige.« [123]

Preciosa, die ihr Lebensglück mit den Klauen festzuhalten versteht, weiß die materiellen Werte von den poetischen Fiktionen - den Romanzen, die sie vorträgt - wohl zu unterscheiden. Darum fürchtet sie, daß ihre Tugend als käuflich gelten könnte, und darum verkauft sie sich nur an den solidesten Kandidaten. Das Schmuckstück ihrer Unberührtheit, *entereza y virginidad*, will sie nicht dem erstbesten gegen leere Versprechungen und Liebesgaben ausliefern; sie will es nicht mit »Chimären und Traumphantasien« gefährden. Als Beute, als reelle Gegengabe will sie sich in einem bindenden Tauschvertrag - *atada con las ligaduras y lazos del matrimonio* - nur einem Freier überlassen, der ernst genommen werden kann; das allein bringe echten Ertrag: »Wenn die Jungfräulichkeit sich beugen soll, dann nur unter dieses heilige Joch, und nur so würde sie nicht verdorben, sondern, als Tauschmittel gebraucht, reichlichen Gewinn versprechen.« [124] Illegale Lust, Hingabe an den gesetzlosen Genug, bringt die Gefahr sozialen Abstiegs mit sich; eine so kostbare Rose wie Preciosa, die sich zu »großen Dingen« geboren fühlt, hält sich in der Gosse nur um des ästhetischen Scheins willen auf. [125] Das Mißtrauen gegen die das Ich sprengenden anarchischen Kräfte der Leidenschaft führte die Marcela aus dem *Don Quijote* in die Einsamkeit, in die Trennung von der Gesellschaft. [126] Preciosa sucht die Rettung in der Konvention, in der Unterwerfung unter die Gesetze. Sie gibt die reale körperliche Freiheit ausdrücklich auf und begnügt sich mit der Gewissensfreiheit: »Jene Herren können dir wohl meinen Körper zusprechen; aber nicht meine Seele, die frei ist und frei geboren wurde und solange frei sein wird, wie ich es wünsche.« [127] Wie die Leocadia aus *Die Stimme des Blutes* flieht sie aus den unwürdigen realen Umständen in ein »Gesetz des eigenen Willens«, das aber den Willen des allgemeinen Gesetzes vollstreckt. Kaum hat sie ihren Vater wiedergefunden, ergibt sie sich ohne Widerrede der väterlichen Gewalt. [128] Ist die in der Geburt angelegte Standeszugehörigkeit glücklich wiederhergestellt, so verschwindet - im standesgemäßen Milieu des hochgestellten Adels - der Wi-

derspruch zwischen Poesie und Wirklichkeit, zwischen der unkäuflichen Seele und dem käuflichen Leib. Als wahr erweist sich der Spruch, mit dem der adlige Liebhaber um die verkleidete Dame warb: »Hundert Taler in Gold führe ich hier mit mir, um sie Euch als Angeld und Unterpfand dessen zu geben, was ich Euch zu geben gedenke; denn das Vermögen darf der nicht verleugnen, der die Seele hingibt.« Als wahr erweist sich auch die kluge Einsicht der Preciosa: Armut und Liebe passen nicht zusammen - *la pobreza es muy enemiga del amor*. [129]

6. Pikareskes Utopia

Die Wiederaufnahme der Preciosa in den Kreis der adligen Familie läßt erkennen, daß ihr vorübergehender Aufenthalt unter den Zigeunern - wie die *vida picaresca*, der sich die jungen Adligen in *Die ertlauchte Scheuermagd* hingeben - nur als Schauspiel möglicher Freiheit gemeint war. Fragwürdig genug erschien diese Freiheit, denn in

ihr setzte sich der Zwang der gesellschaftlichen Konventionen fort. Aber in der inneren Freiheit machen sich anarchische Tendenzen geltend, die auch den Ritter von der traurigen Gestalt zur Befreiung der Galeerensträflinge inspirieren. [130]

Das Zigeunermädchen verliert im vulgären Milieu sowenig wie ihr Verehrer, der wegen seines »guten Blutes« nicht stehlen kann, ihr angeborenes adliges Wesen. Die Gegenwelt des Adels, dessen Vertreter nur als Globetrotter durch soziale Unterwelten ziehen, entwirft Cervantes mit der Darstellung der Asozialen in *Rinconete und Cortadillo*. Das brutale Gegenbild ist eine Parodie der aristokratischen Novellen. Wie es junge adlige Touristen in Toledo - *Die erlauchte Scheuermagd* - tun oder der *Gläserne Lizentiat* in Italien, so wenden sich auch die beiden Trickgauner Rinconete und Cortadillo den Sehenswürdigkeiten Sevillas zu. Die beiden begrüßen einander in vollendet edelmännischer Form; sie antworten, wie Preciosa, »mit Verstand und Maß«; ihre *hidalguía* wird von der Diebeszunft gerühmt. Der Asoziale Rinconete mokiert sich wie ein eingebildeter Studierter, ein *letrado* - dessen Stand um 1600 von ständiger Arbeitslosigkeit bedroht war [131] -, über die ungebildete Sprache des Obergauners Monipodio. [132] Den Höhepunkt der Parodie auf den aristokratischen *amor limpio*, die bedingungslose Anbetung der Geliebten, erreicht die Szene, in der eine Prostituierte die andere tröstet, die von ihrem Zuhälter Prügel bezogen hat; den Schlägen der Männer folgten immer die reuigsten Zärtlichkeiten: »Ich möchte, daß du, Schwester Cariharta, wüßtest, sagte sie, wenn du es nicht schon wissen solltest, dass man züchtigt, was man liebt, und wenn uns die Kapitalschurken schlagen, dreschen und mit Füßen treten, dann beten sie uns an. Und gestehe

112

Reich und Arm

mir, bei deinem Leben, eines : hat dir Repolido, nachdem er dich gezüchtigt und verdroschen hatte, nicht eine einzige Zärtlichkeit erwiesen? - Eine nur? erwiderte die weinende Cariharta. Hunderttausend, und er hätte einen Finger seiner Hand darum gegeben, damit ich mit ihm in seine Unterkunft gegangen wäre, und ich glaube sogar, daß ihm fast die Tränen aus den Augen brachen, nachdem er mich durchgewalkt hatte. - Daran ist nicht zu zweifeln, erwiderte die Gananciosa, und er würde vor Kummer weinen, hätte er gesehen, wie er dich zugerichtet, denn kaum haben solche Männer sich in solchen Fällen schuldig gemacht, bereuen sie auch schon, und du solltest sehen, Schwester, ob er nicht schon, bevor wir von hier weggehen, angelaufen kommt, dich zu suchen, dich für alles Getane um Verzeihung zu bitten und sanfter dir zu Füßen zu liegen als ein Lamm.« [133] Zur gewalttätigen oder heimtückischen Inbesitznahme der begehrten Frau lassen sich auch adlige Liebhaber hinreißen. [134] Aber erst aus der Perspektive des vulgären Verkehrs wird deutlich erkennbar, daß brutale Mißhandlung ein unmittelbarer Ausdruck der zärtlichen Anbetung der Geliebten ist und daß der schmachkende Verehrer die Überwältigung des Sexualobjektes erstrebt. Die Sublimierung des Triebes, die einige Aristokraten als Liebesprobe auf sich nehmen, erscheint in Cervantes' Darstellung mitunter ironisch gebrochen, weil die Stimme des Standes den Besitz des kostbaren Lustobjektes verspricht. Das Liebesverhältnis aus der Gaunerwelt wirft ein weiteres grell parodistisches Licht auf die diskreter geschilderten vornehmen Liebschaften.

Unbekümmert um Ehre und Tugend verwirklicht Repolido den Wunschtraum der adligen Herren; er zeigt, daß die »reine Liebe« nur eine raffinierte Form der Verzögerung ist.

Zaghafte anarchische Tendenzen läßt Cervantes gelegentlich in der Darstellung der Liebe zu Worte kommen. Berühmt ist der Satz aus der Schilderung des Goldenen Zeitalters im *Don Quijote*: Die Mädchen zogen umher, »ohne Furcht, daß fremder Leichtsinn und lüsterne Absicht sie verderben, und ihr Verderben entsprang eigener Lust und eigenem Willen«. [135] Ob die Rechtfertigung des Kupplerwesens durch Don Quijote (I cap. 22) nur ein Ausdruck des alle Grenzen sprengenden Irrsinns sein soll, scheint in diesem Zusammenhang zweifelhaft.

Schärferen Protest gegen geltende Institutionen enthält die Darstellung des Zigeunerlebens in *Das Zigeunermädchen*. Bei Ehebruch schalte man nicht die Justizbehörden ein, sondern »wir selbst«, die Zigeuner, seien »die Richter und Henker unserer Frauen und Freundinnen; mit der gleichen Unbekümmertheit töten und begraben wir sie in den Bergen und Einöden, als wenn es schädliche Tiere wären«. Libertinage wird legitimiert durch ein strenges Patriarchat. Alter und Schwäche der Frau seien

Scheidungsgründe für den vitalen Mann; »wer es will, kann die alte Frau verlassen, wenn er selbst jünger ist, und eine andere wählen, die sei-

nem Alter entspricht«. [136] Manches im Zigeunerleben, wie es ein alter Zigeuner dem adligen Neuling vorstellt, gemahnt an das Goldene Zeitalter, das Don Quijote schildert, als etwas derbere Ausführung, ins Realistische umgesetzt; kein »halluziniertes Goldbild« [137], viel eher ein deftiges Genrebild mit Ausblick in wuchernde Landschaft. »Unser freies und weites Leben unterliegt weder dem gezierten Getue noch vielen feierlichen Umständen« - so beginnt die Darstellung des Zigeunerlebens; und sich an Don Juan de Cárcamo, Preciosas Verlobten, wendend, fährt der Sprecher fort: »... schau sie dir gut an, und schau zu, ob sie dir gefällt, oder wenn du an ihr etwas siehst, was dir mißfällt, wähle unter den Mädchen, die es hier gibt, diejenige, die dich am meisten befriedigt«; aber einmal gewählt, sei die Frau den anderen heilig, da das »Gesetz der Freundschaft« unverletzlich sei; also »leben wir frei von der bitteren Pest der Eifersucht« - *libres vivimos de la amarga pestilencia de los celos*. [138] Der Zusammenhang der *celos* mit dem Ehrbewußtsein, der aus anderen Erzählungen abzulesen war, wird auch im Zigeunerleben nicht vergessen; an einer späteren Stelle heißt es: »Uns ermüdet weder die Furcht, die Ehre zu verlieren, noch raubt uns der Ehrgeiz, sie zu mehren, den Schlaf, noch sind wir irgendeines Menschen Parteigänger, noch stehen wir frühmorgens auf, um Bittschriften zu übergeben, um hohe Herren zu begleiten, um Gunstbezeugungen zu erbetteln.« [139]

In der Sprache sublimer Liebestheorie entwirft der Ritter von der traurigen Gestalt eine Vorstellung des Goldenen Zeitalters, die etwas ätherischer als die des Zigeuners wirkt. [140] In natürlichem Schmuck, ohne den eitlen Putz der Hofdamen, aber doch

sittsam gekleidet, streiften die Mädchen durch die Täler. »Damals schmückte man die Liebesgedanken der Seele schlicht und einfach ...« Was in der Gegenwelt der Zigeuner die Befreiung von der Eifersucht war, konzipiert Don Quijote als Befreiung der Frau vom Zwang der Gegenliebe, von der *amorosa pestilencia*. Die Aufhebung des Eigentums, der Worte »Mein und Dein«, das Leben ohne Arbeit in einer üppigen, Unterhalt gewährenden Natur, woran sich Don Quijote erinnert, verwandelt sich in die konkrete Asozialität des Zigeunerlebens. Die Zigeuner leben »froh«, die »Gesetze und Statute« mißachtend, als Parasiten der Kulturlandschaft. Sie bestreiten ihren Lebensunterhalt mit Diebstahl; sie überleben die Repressalien der Obrigkeit dank ihrer geschulten Widerstandsfähigkeit: »unsere Behendigkeit läßt sich weder durch Fuß- oder Handschellen behindern, noch durch Gräben hemmen oder von Mauern beirren; Knebelstricke können unseren Mut nicht brechen, noch schwächen ihn Block und Seil; ihn erstickt nicht die Tropfenfolter, noch zähmt ihn die Streckbank«. [141] Cervantes, der im *Don Quijote* die physische und psychische Widerstandskraft des Soldaten aus eigener Erfahrung gelobt hat, schildert in die-

sen Sätzen nicht nur den hartnäckigen Versuch der Behörden, die letzte ethnische Minderheit einzuordnen, an der man nach der Vertreibung der Juden und Moriken Anstoß nahm [142]; er stellt die gleiche vitale Widerstandsfähigkeit mit einmal in den Dienst der Opposition gegen die Institutionen, für die Soldaten kämpfen müssen.

In der Erzählung von *Rinconete und Cortadillo* beschreibt Cervantes die Kriminalität der Slums als Reflex und als Komplizen der staatlichen Ordnung; im *Zwiegespräch zwischen Cipión und Berganza* erfaßt er das gesellschaftliche Chaos, das dem Individuum Fesseln anlegt, aus der Perspektive eines widerwillig resignierenden Hundelebens. Die Freiheit als Verneinung der bestehenden Ordnung ist der Freizeit-Traum eines Aristokraten. Was dem armen, zum Müßiggang verdamnten Hidalgo Don Quijote die Welt der Ritterromane war, das sind dem reichen Aristokraten Don Diego de Carriazo, einem der Protagonisten aus *Die erlauchte Scheuermagd*, die »elysäischen Gefilde« des Pícaro-Lebens in Südspanien. Melancholisch und in Phantasien versunken, hängt der Aristokrat, der an den müßigen Vergnügungen seines Standes, Jagd und Gelagen, keinen Geschmack mehr findet, dem Zauber der anarchischen Freiheit nach, der »Süße«, *dulzura*, einer konkreten Utopie. Cervantes stimmt einen ironischen Hymnus auf das pikareske Leben an: »O ihr schmutzigen, rundlichen, fettglänzenden Küchenschelme, ihr angeblichen Armen, ihr falschen Krüppel, ihr Beutelschneider vorn Zocodover und der Plaza de Madrid, ihr sehenden Blinden, ihr Marktläufer von Sevilla, ihr Hurendiener der Gaunerschaft und ihr übrigen, zahlloses Gesindel, das unter dem Namen Schelm umherläuft, laßt euren Hochmut fahren, dämpft den Ton, nennt euch nicht Schelme, ehe ihr nicht zwei Jahre auf der Hohen Schule des Thunfischfanges gewesen! [In einigen Orten der Provinz Cadiz versammelten sich die Gauner zur Zeit des Thunfischfanges, P. B] Dort, ja dort nur, verbindet sich Arbeit mit Tagedieberei! Dort findet ihr den Schmutz noch rein

und unverfälscht, das pralle Fett, den jähen Hunger, die Prasserei, maskenlos das Laster, jederzeit Gelegenheit zum Spiel, jeden Augenblick Händel, Tote Schlag auf Schlag, auf Schritt und Tritt Schmähreden, Tanz wie auf einer Hochzeit, die Seguidillen unverkürzt und unverblümt, die Romanzen mit Kehrreim, die Poesie ohne Kehre und ungereimt. Hier wird gesungen, da geflücht, dort gestritten, anderswo wird gespielt, und allerorten wird gestohlen. Dort wohnt die Freiheit und fruchtet die Arbeit; dorthin wenden sich viele vornehme Väter, um ihre Söhne zu suchen, oder lassen sie suchen und finden sie; doch den Söhnen ist es so bitterleid, aus jenem Leben gerissen zu werden, als würden sie zum Schafott geführt.« [143]

Dort in Südspanien »wohnt die Freiheit und fruchtet die Arbeit«, so

Pikareskes Utopia

115

wie im Zigeunerleben »Geschick und Beredsamkeit«, *industria y pico*, gegen die traditionell fixierten Berufsmöglichkeiten der spanischen Gesellschaft, Kirche, Überseehandel und Staatsamt, *Iglesia, o mar, o casa real*, ausgespielt werden. Von diesen Versorgungsmöglichkeiten scheinen am Ende des 17. Jahrhunderts in erster Linie noch Kirche und Staatsamt übrig geblieben zu sein. Auf jeden Fall ging zwischen 1530 und 1594 eine Bevölkerungswanderung aus den verarmten nördlichen Provinzen in den kommerziell entwickelten Süden vor sich. [144] Cervantes' Utopie der Freiheit lebt wie alle Utopien aus den objektiven Bedingungen der Zeit; sie gehorcht »einer unterdrückten oder sich erst anbahnenden Tendenz der bevorstehenden gesellschaftlichen Stufe«; sie enthält »das so unabstumpfbare Glück immer weiterer menschlicher Füllesteigerung«. [145]

Die Schicht des städtischen Bürgertums hat in Spanien nach 1550 als Träger der wirtschaftlichen Entwicklung an Bedeutung verloren. Die ökonomische Stagnation und der ideologische Zwang, das Honor-Tabu, brachten in Cervantes' Werk ein beängstigendes, verzerrtes Schattenbild geschäftlich erfolgreicher, aber gesellschaftlich deklassierter Geldverdiener hervor: das Gaunertum und das Zigeunerwesen. Erwerbstätigkeit wurde abgelehnt oder mißtrauisch angesehen, weil sich unterdrückte Volksgruppen, Juden und Mauren, damit abgaben. [146] In dem Freiheitstraum des Aristokraten wandelt sich diese Ablehnung ungestraft in die Darstellung brachliegender Produktivkräfte. Eine ähnliche Ausschweifung, nur eben in die Flucht-Räume erhabener Gefühle, war in anderen Erzählungen zu bemerken: in *Die englische Spanierin, Der edelmütige Liebhaber, Die Stimme des Blutes, Die beiden Jungfern*. Cervantes gefällt sich in der Darstellung der Liebesqualen, der *celos*, der ohnmächtigen Emotionen, ohne ihren Ursprung in der unterdrückten Sinnlichkeit direkt zu benennen, wie es etwa Boccaccio getan hat (*Dec. IV 8*). Die überspannt keuschen Liebesproben, die heilig beteuerte Reue noch ob der schuldlosesten, illegitimen Erfahrung sind auf Unmögliches ausgerichtet: dem Individuum soll freie Bahn gewährt werden, ohne daß die hergebrachte soziale Ordnung auch nur im ästhetischen Spiel in Frage gestellt würde. Das führt zum übertriebenen Pathos; die

Antinomie der Ansprüche wird nicht - wie mit *La gitanilla* - aufgefangen und zur Geltung gebracht im ästhetischen Nebeneinander des Erhabenen und des Vulgären, in einem bewußt inszenierten Illusionstheater.

Das abrupte Aufeinanderstoßen der Asozialen und der herrschenden Adelsschicht - wie es auch das Nebeneinander der Erzählungen *Rinconete und Cortadillo* und *Der edelmütige Liebhaber* ausdrückt - gibt die Erstarrung der gesellschaftlichen Verhältnisse wieder, die Unmöglichkeit des Möglichen, das heißt progressiver Veränderungen. Wenn die Versöhnung nicht sentimental behauptet wird, ist sie kunstvoll inszeniert, scheinhaft. Kulissen werden verschoben, Gewänder, Namen und Lokalitäten

116

Reich und Arm

gewechselt. Den Schein der gesellschaftlichen Werte entlarvt Cervantes an denen, die ohnehin nicht mehr von ihm leben konnten, am verarmten Hidalgo Don Quijote, an der Leocadia aus *Die Stimme des Blutes*; er entlarvt ihn mit Hilfe des gebildeten Gauners Rinconete oder aus der Perspektive des mühseligen Hundelebens. Die Söhne der Reichen, die dank wirtschaftlich auszählbarem Prestige herrschen, werfen die Maske des Pícaro ab und kehren zurück in die untrügliche Wahrheit ihres Standes. An diesem Wendepunkt der Erzählungen, der auch im *Don Quijote* nicht fehlt [147], offenbart das Spiel mit Sein und Schein seinen Ernst. Denn die Grenze zwischen Haben und Nichthaben kann Cervantes nicht verrücken. [148] Sein und Schein, Poesie und Wirklichkeit und ihre hübsche wechselseitige Entlarvung reproduzieren die Unversöhnlichkeit des Widerspruchs zwischen der Verelendung Spaniens und der Unmöglichkeit radikaler Reformen, die sich auf Projektemacherei beschränken und daher zu Recht - von Cervantes und von Quevedo - verspottet werden. Cervantes, der die unsichere Existenz der frei konkurrierenden Schriftstellerei erfahren hat, läßt den Spott über die Projektemacher in Verzweiflung umschlagen mit der Novelle *Der Gläserne Lizentiat*. Nur der Irre findet Gehör, um die Wahrheit als Literatur zu verkaufen. Der Lizentiat entsagt dem sinnlosen literarischen Besserwissen, den *letras*, und er greift zu den *armas*, zum Waffenhandwerk, das sogar für Don Quijote nach der Erfindung der Feuerwaffen in seinem idealen Wert nicht mehr unfragwürdig geblieben ist. [149] Nicht zufällig zerreißt die Spannung zwischen Kritik und realer Ohnmacht gerade in dieser Erzählung das Bemühen Cervantes' um den harmonischen Schein der edlen Entsagung, der wunderbaren Versöhnung: im Heer entdeckt der Lizentiat die unerläßliche Notwendigkeit, alles das zu tun, was er als Mißstand kritisiert - y, finalmente, la necesidad casi precisa de hacer todo aquello que notaba y mal le parecía. [150]

Die letzte der *Exemplarischen Novellen* ist der gesellschaftskritische, moralistische Dialog zwischen den beiden sprechenden Hunden. Ihr Zwiegespräch schließt mit der Feststellung, daß die Intelligenz - Poet, Alchimist, Mathematiker und Projektemacher -, die Reformen herbeiführen könnte, ungenutzt und verkannt im Spital verende. [151] Sowenig der Gläserne Lizentiat als schlichter Gelehrter seine Weisheit verkaufen kann, so wenig vermag der Hund Berganza, da ihm die Sprache wieder genommen wird, dem hohen Staatsbeamten Kritik und Klagen vorzutragen. Die wunderbaren thea-

tralistischen Verwandlungen, die Flucht in den Irrsinn, die Negation der Wirklichkeit durch die Poesie und der Poesie durch die Wirklichkeit [152] bilden den ästhetischen Ausdruck der ohnmächtig am Notwendigen abprallenden Weisheit. Im *Zwiegespräch zwischen Cipi6n und Berganza* h6lt Cervantes die Verbindung zwischen der nutzlosen esoterischen Weisheit des Humanisten und dem ohnm6chtigen Anarchismus der Asozialen fest, weil er hier den Gegensatz von reich und arm einmal ohne die Vermittlung der »reinen Liebe« darstellt. »Die Weisheit des Armen ist verdunkelt; denn die Not und das Elend sind die Schatten und Wolken, die sie verd6stern, und wenn sie zuf6llig sich enth6llt, beurteilt man sie als Dummheit und behandelt sie mit Geringsch6tzung.« [153] Berganza, der arme Hund, der Kritik an den Mann bringen m6chte, steckt Pr6gel f6r sein Gebell ein. In einer erstarrten gesellschaftlichen Ordnung, die auf dem Elend breiter Bev6lkerungsschichten beruht, ist die Weisheit des Humanisten, die sich mit den Unterdr6ckten verb6ndet, dem m6chtigen Reichtum hoffnungslos ausgeliefert. Weil Klugheit in Lumpen geh6llt und mit dem Makel der Verr6cktheit auftritt, k6nnen die Vornehmen sie als wundersamen Spa6 bel6cheln oder als b6sartiges Gekl6ff verachten.