

HERAUSGEBER · COMITÉ DE RÉDACTION

Gründer/Fondateurs: Erich Köhler (†); Henning Krauss; Bernard Bray (†); Ulrich Mölk (†); Hansjörg Neuschäfer; Fritz Nies; Jacques Proust (†); Dietmar Rieger

Herausgeber/Directeur: Henning Krauss · henning.krauss@phil.uni-augsburg.de

in Verbindung mit/Comité de Rédaction: Michel Delon, Walburga Hülk, François Moureau, Hans-Jörg Neuschäfer, Fritz Nies, Dietmar Rieger, Nelly Wolf

Wissenschaftlicher Beirat/Comité Scientifique: Guy Ducrey, Jörg Dünne, Hanno Ehrlicher, Romuald Fonkua, Cornelia Klettke, Till R. Kuhnle, Tobias Leuker, Dominique Peyrache-Leborgne

MANUSKRIPTESENDUNGEN erbeten an:

Prof. Dr. Dres h. c. Henning Krauss,
Universitätsstr. 10, D-86159 Augsburg,
henning.krauss@philhist.uni-augsburg.de

Unverlangten Manuskripten bitte Rückporto
beilegen! Für Postverluste keine Gewähr.
Honorar wird nicht gezahlt.

VERLAG UND ANZEIGENVERWALTUNG:

Universitätsverlag Winter GmbH,
Postfach 106140, D-69051 Heidelberg

ERSCHEINUNGSWEISE: 2 Doppelhefte pro Jahr

BEZUGSPREIS: Jahresabonnement
€ 128,- zzgl. Versandkosten (Inland).
Doppelheft € 76,- .

ABBESTELLUNGEN: Nur mit einmonatiger
Kündigungsfrist zum Jahresende.

BESPRECHUNGSEXEMPLARE an die Redaktion
erbeten. Neuerscheinungen werden jeweils am
Schluss der Hefte aufgeführt. Eine Verpflichtung
zur ausführlichen Besprechung kann nicht
übernommen werden.

ENVOI DES MANUSCRITS:

Prof. Dr. Dres h. c. Henning Krauss,
Universitätsstr. 10, D-86159 Augsburg,
henning.krauss@philhist.uni-augsburg.de

La revue n'est pas responsable des manuscrits
égarés par la poste. Il n'est pas versé d'honoraires.

ABONNEMENTS ET ADMINISTRATION:

Universitätsverlag Winter GmbH,
Postfach 106140, D-69051 Heidelberg

Les abonnements peuvent se régler par chèque
bancaire, mandat-carte, chèque postal au nom
de la revue, Deutsche Bank AG, Succursale de
Paris, 10, place Vendôme, F-75001 Paris, Compte
021-005 ou à la Librairie des Méridiens, 11, rue de
Lille, F-75007 Paris, CCP La Source 3434910.

DURÉE DE L'ABONNEMENT: Les abonnements sont
reconduits automatiquement, sauf déclaration
expresse reçue 1 mois au moins avant la fin de
l'année.

LES VOLUMES ENVOYÉS POUR COMPTE RENDU
sont à adresser exclusivement à l'administration.
Il est dressé une liste des publications nouvelles à
la fin de chaque numéro. La revue n'est pas tenue
de rendre compte des publications qu'elle reçoit.

Eingesandte Manuskripte werden im Verfahren
peer review anonymisiert begutachtet.

Les manuscrits, envoyés à la revue, sont évalués
sous couvert d'anonymat par les rapporteurs.

VERLAG Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, Postfach 106140, 69051 Heidelberg
SATZ Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
DRUCK Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte

44. Jahrgang · Heft 1/2 · 2020

Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes

Herausgegeben von

HENNING KRAUSS

in Verbindung mit

MICHEL DELON

WALBURGA HÜLK

FRANÇOIS MOUREAU

HANSJÖRG NEUSCHÄFER

FRITZ NIES

DIETMAR RIEGER

NELLY WOLF



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

**Wahrheiten über Sancho Panza: kurze hermeneutische Vertiefung
in einen besonders ‚runden‘ Charakter der Weltliteratur¹**

Von Sancho Panza als einem ‚runden‘ Charakter der Weltliteratur zu sprechen, scheint zunächst eine „perogrullada“, wie man im Spanischen sprichwörtlich sagt, also eine Binsenweisheit, die keine neue Erkenntnis bringt, sondern nur unnötig redundant das allgemein Bekannte noch einmal hervorhebt.² Rund ist Sancho Panza, dessen Identität sich schon in seinem sprechenden Namen auf den Bauch zu reduzieren scheint, zunächst in einem physiologischen Sinne. Als literarische Figur ist Sancho mit einem fülligen Körper ausgestattet, wobei diese Rundheit des Knappen sofort und auf den ersten Blick mit der schlanken, hageren Gestalt seines Herrn, Alonso Quijano oder Quijada, Quesada bzw. Quejana alias Don Quijote de la Mancha³ kontrastiert. Diesen unmittelbar körperbasierten physiologischen Kontrast der beiden Hauptfiguren haben die Illustratoren zum *Don Quijote* zu einem festen ikonographischen Merkmal ausgestaltet, das bei kaum einem der großen Künstler fehlt und unabhängig von der jeweils gewählten Darstellungsweise eine Konstante bildet, vom Realismus eines Gustave Doré angefangen über die stärker abstrahierende Figuration bei Pablo Picasso bis hin zu Sauras direkt an Picasso anschließender, die Abstraktionstendenz radikalisierender Stilisierung.⁴

¹ Der vorliegende Text basiert auf der Antrittsvorlesung des Verf. an der Universität Tübingen, die im November 2019 gehalten wurde. Eine etwas umfangreichere Fassung wurde bereits spanischsprachig als Beitrag publiziert: Hanno Ehrlicher, „Sancho Panza: de ‚personaje‘ plano a personaje redondo“, *eHumanista/Cervantes* 7 (2019), S.115–127“

² Die *Real Academia Española* definiert den umgangssprachlichen Begriff wie folgt: „Verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necedad o simpleza el decirla.“ Vgl. <https://dle.rae.es/perogrullada>.

³ Der Erzähler des Romans ist sich über den Nachnamen des Protagonisten zunächst unsicher, während im zweiten Teil dann die Variante „Quijano“ konstant bleibt. Alle möglichen durchgespielten Varianten des Nachnamens haben aber die Gemeinsamkeit, die karnevelleske Komik in Gang zu setzen, die sich aus der Kluft zwischen dem immer mit wenig erhabenen Gegenstandsbereichen assoziierten eigentlichen Namen und dem verfolgten Caballero-Ideal ergibt. Vgl. zu den Namensbedeutungen die konzise Zusammenfassung von Horst Weich, *Meisterwerke kurz und bündig. Cervantes' Don Quijote*, München: Piper, 2001, S. 32–33.

⁴ Zur Entwicklung der Darstellung Quijotes und Sanchos in der bildenden Kunst allgemein vgl. die konzise Zusammenfassung von Johannes Hartau: „Don Quijote als Thema der bildenden Kunst“. In: Tilmann Altenberg, Klaus Meyer-Minnemann (Hg.), *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*, Hamburg: Hamburg

Gerade dass Sanchos runder Bauch, seine Panza, sein ganzes Wesen anschaulich zum Ausdruck zu bringen scheint und damit für sofortige leichte Erkennbarkeit sorgt, spricht aber zunächst auch dafür, ihn nicht als „runden Charakter“ im Sinne der von E. M. Foster eingeführten Unterscheidung zwischen „round“ and „flat characters“ zu verstehen. Denn die leichte Wiedererkennbarkeit und die dadurch bedingte Einprägsamkeit ins Gedächtnis des Lesers sind nach Foster ja die beiden zentralen Vorteile von „flat characters“ und mit der Grund dafür, warum eigentlich kein literarischer Text ganz auf diese Option der Figurencharakterisierung verzichtet.⁵ Damit hört die Rede von Sancho als runder Figur der Weltliteratur aber auch schon auf, trivial zu sein. Dass die Figurengestaltung Sancho Panzas über die einfache Funktion komischer Kontrastbildung hinausgeht und eine äußerst komplexe Entwicklung nimmt, ist dabei an sich keine neue Behauptung in der Cervantes-Forschung, die längst so umfangreich und vielgestaltig ist, dass es dem traurigen Nachgeborenen heute unmöglich sein wird, radikal Neues zu verkünden.⁶ Allerdings sind sowohl die Analysen zur Funktionalität der Figurengestaltung Sancho Panzas als auch deren Wertungen dabei sehr unterschiedlich ausgefallen und so widersprüchlich, dass sich eine erneute hermeneutische Vertiefung in dieses Problemfeld lohnt.

University Press, 2007, S. 117–169, sowie die Studie von John J. Allen y Patricia S. Finch (Hg.), *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*, Madrid: Cátedra, 2004.

⁵ “One great advantage of flat characters is that they are easily recognized whenever they come in – recognized by the reader’s emotional eye, not by the visual eye, which merely notes the recurrence of a proper name. [...] A second advantage is that they are easily remembered by the reader afterwards”, E. M. Foster: *Aspects of the Novel Aspects of the Novel*, London: Arnold, 1953, S. 66.

⁶ Ohne hier einen vollständigen Forschungsüberblick geben zu können, nenne ich in chronologischer Reihung einige wesentliche Vorarbeiten, die ich für meinen eigenen Ansatz nutzen konnte. An Monographien, die sich speziell der Figur Sanchos verschrieben haben, waren dies Leif Sletsjõe, *Sancho Panza, hombre de bien*, Madrid: Ínsula, 1961, R. M. Flores, *Sancho Panza Through Three Hundred Seventy-five Years of Continuations, Imitations, and Criticism 1605–1980*, Newark: Juan de la Cuesta, 1982, Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona: Anthropos, 1991, sowie Amando de Miguel, *Sancho Panza lee el Quijote*, Madrid: Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2004. An unselbstständigen Beiträgen waren für mich besonders zentral Dámaso Alonso, „Sancho-Quijote, Sancho-Sancho“, in: ders.: *Del siglo de Oro a este Siglo de siglas*, Madrid: Gredos, 1962, S. 9–19, Raymond Willis, „Sancho Panza: Prototype for the Modern Novel“, *Hispanic Review* 37, 1 (1969), S. 207–227, R. M. Flores, „Sancho’s Fabrications: A mirror of the development in his imagination“, *Hispanic Review* 38, 2 (1970), S. 174–182, Teresa Avelleyra A., „Un hombre llamado Sancho Panza“, *Nueva Revista de Filología hispánica* 22, 1 (1973), S. 1–16, sowie, *last but not least*, die jüngsten Arbeiten von Francisco Ramírez Santacruz, „El verdadero Sancho soy yo’: Cervantes en el espejo“, in: Antonio Cortijo Ocaña, Gustavo Illades Aguiar y Francisco Ramírez Santacruz (Hrsg.), *El “Quijote” de 1615: dobles, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles*, Santa Bárbara: Publications of eHumanista, 2016, S. 87–97 und ders., „Sancho: Los ‘Panzas’, la boca y el habla“, in: Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo, James Iffland (Hrsg.), *El Quijote desde América (Segunda parte)*, New York: IDEA, 2016, S. 287–298.

Ich werde dabei in drei Schritten vorgehen und zunächst in aller Kürze auf die veränderten Rezeptionsbedingungen eingehen, die ich als Voraussetzung dafür ansehe, dass ein primär „flacher“ Charakter im Zuge der Moderne als zunehmend „rund“ erkannt werden konnte und in der Wertung der Nachwelt einen imposanten Aufstieg vom „störenden Schatten zum Individuum“ nahm, um eine Formel von R. E. Flores zu bemühen.⁷ Im zweiten Schritt will ich dann auf die Entwicklung bzw. Veränderung Sancho Panzas innerhalb des Werkkomplexes des *Don Quijote* eingehen, um mich dann drittens einigen literarischen Bearbeitungen Sanchos zuzuwenden, die durch ihre jeweiligen Neugestaltungen der schon werkintern hoch entwickelten Komplexität entsprechend weitere Schichtungen und Sinndimensionen hinzugefügt haben. Das nicht ganz unerwartete Ergebnis meiner hermeneutischen Vertiefung in den im Laufe der Zeit immer weiter gewordenen Sinnhorizont der „runden“ Figur Sanchos wird sein, dass der hermeneutische Drang zum vollen Verständnis dieses historisch gegebenen Sinns nicht zu einem einfachen Ende führen kann, sondern als ein sich zeitlich entfaltender semiotischer Prozess radikal offen bleibt für zukünftige Neuinterpretationen.

1. Vom flachen zum runden Charakter: kurze Vorbemerkung zur veränderten Wahrnehmung Sancho Panzas im Zuge der *Quijote*-Rezeption

Zunächst kann man feststellen, dass die Wahrnehmung der Figur Sancho Panzas im Laufe der nun über vierhundertjährigen Rezeptionsgeschichte eine deutliche Wandlung durchlaufen hat, und dass erst der Blick der Moderne die mögliche Tiefe des komischen Charakters wirklich entdeckt und dann auch systematisch erforscht hat. Auch wenn bereits die frühe Rezeptionsgeschichte des Textes im 17. Jhd. Differenzierungen und unterschiedliche Positionen kannte,⁸ war das Verständnis des Textes einheitlich das einer komischen, unterhaltsamen Parodie des Ritterromans. Innerhalb dieser Lektüre des Romans stand natürlich auch die komische Kontrastfunktion Sanchos als Verkörperung materialistischer Interessen im Gegensatz zum verrückten Idealismus seines Herren ganz im Vordergrund. Es ist ja schließlich auch gar nicht zu leugnen, dass Sancho Panza ab der zweiten Ausfahrt des Ritters zu Beginn des siebten Kapitels des ersten Teils zunächst klar als komisches Kontrastmittel zu seinem Herren eingeführt wird. Während dieser sich im Identitätswechsel von Alonso Quijano bzw. Quijada zu Don Quijote de la Mancha eine „neue“ ideale Identität konstruiert hat, die er als fahrender Ritter dann in die Lebenspraxis zu überführen versucht, muss Sancho sich weder verkleiden noch verwandeln, um sich auf den Weg zu machen und seine bisherige Existenz hinter sich zu lassen. Vom Erzähler eingeführt als gutmütiger, aber dummer Bauer – „Hombre de bien [...] pero de muy poca sal en la mollera“⁹ – bleibt er auch in der Rolle des

⁷ R. M. Flores, *Sancho Panza*, S. 51–74.

⁸ Vgl. dazu die Studie von Javier Salázar Rincón, „El personaje de Sancho Panza y los lectores del siglo XVII“, *Anales Cervantinos* 36 (2004), S. 197–246.

⁹ Ich zitiere hier und im Folgenden nach der Ausgabe: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de*

Knappen seinen elementaren materialistischen Lebenszielen treu und agiert zunächst ganz als der *Panza*, als den ihn sein Name ausweist. Schon nach der ersten und zugleich berühmtesten Abenteuerepisode, Don Quijotes Kampf gegen die Windmühlen, wird sein fehlender Sublimierungswillen und das auf das eigene körperliche Wohlbefinden konzentrierte Verhalten in offensichtlichen Kontrast zu Quijotes Caballero-Idealen gesetzt und als unterschiedlicher Umgang mit der ersten, körperlichen Natur des Menschen anschaulich gemacht:

Dijole Sancho que mirase que era hora de comer. Respondiolo su amo que por entonces no le hacía menester; que comiese él cuando se le antojase. Con esta licencia, se acomodó Sancho lo mejor que pudo sobre su jumento y, sacando de las alforjas lo que en ellas había puesto, iba caminando y comiendo detrás de su amo muy de su espacio, y de cuando en cuando empinaba la bota, con tanto gusto, que le pudiera envidiar el más regalado bodegonero de Málaga. Y en tanto que él iba de aquella manera menudeando tragos, no se le acordaba de ninguna promesa que su amo le hubiese hecho, ni tenía por ningún trabajo, sino por mucho descanso, andar buscando las aventuras, por peligrosas que fuesen.¹⁰

Eine erste Voraussetzung dafür, dass jenseits der dominanten Komik andere Züge des Romans in den Blick geraten konnten, bildete dann die vor allem in Deutschland initiierte romantische Neulektüre des Romans, die ihm eine gedankliche, ja nachgerade philosophische Tiefendimension zuschrieb.¹¹ Diese Modernisierung der *Quijote*-Lektüre, die von der deutschen Romantik vorbereitet wurde, setzte sich jedoch im Zuge der Moderne faktisch fort und führte spätestens mit Beginn des 20. Jahrhunderts im Zuge der Jubiläumsfeiern dann auch in Spanien zu einer Neu- und Umwertung des Romans, in deren Zuge auch das Verhältnis der beiden Protagonisten über die rein komische Kontrastbildung hinaus als wesentlich komplexeres Zusammenspiel verstanden wurde. Salvador Madariaga widmete diesem Verhältnis in seinem *Guía del lector del „Quijote“* 1926 nicht nur besonders hohe Aufmerksamkeit, sondern brachte es mit der Formel von der „Quijotización de Sancho“ und der umgekehrten „Sanchificación de Quijote“ auch auf eine besonders einprägsame Formel.¹²

la Mancha. Edición conmemorativa IV Centenario Cervantes. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015, hier S. 72.

¹⁰ *Don Quijote*, I, 8, S. 77–78.

¹¹ Dieser „romantic approach“ wurde gerade von der angelsächsischen Forschung in der Folge der Studie von Anthony Close, *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978 oft als Verfälschung einer historisch eigentlich auf Komik angelegten Romanlektüre kritisiert. Vgl. zu dieser Debatte und den komischen Gehalt des Romans u. a. Katharine Niemeyer: „Der Furz des Sancho Panza oder Don Quijote als komischer Roman“, in: Tilmann Altenberg, Klaus Meyer-Minnemann (Hg.), *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*, Hamburg: Hamburg University Press, 2007, S. 63–90

¹² So die jeweiligen Überschriften der Teilkapitel in Salvador de Madariaga *Guía del lector del „Quijote“*. Prólogo de Luis María Anson. Madrid: Espasa Calpe, 2005, S. 109–117 u. S. 119–129.

Madariagas Lektüre wiederum war vorbereitet worden von Miguel de Unamuno, der 1905 in *Vida de Don Quijote y Sancho* eine emphatische Neulektüre des Romans durchgeführt hatte, mit der er paradigmatische Kritik am biographisch ausgerichteten *Cervantismo* formulierte und diesen durch einen textimmanent angelegten *Quijotismo* zu verdrängen versuchte, der ganz auf das Eigenleben der Personen im Text ausgerichtet war. Erst unter diesen dezidiert modernen Vorzeichen konnte die Komplexität der Figurengestaltung Sancho Panzas, die zuvor, wenn sie überhaupt wahrgenommen wurde, eher als störend für die eigentliche komische Funktion der Figur galt, als produktives Merkmal einer Literatur der Moderne *avant la lettre* wahrgenommen werden. Während Lesage 1704 noch konsequent im Sinne seiner Zeit der Charaktergestaltung Sanchos im *Quijote* von Avellaneda gegenüber der des Originals den Vorzug gegeben hatte, eben weil sie „plus simple“ und damit funktional effizienter im Sinne des „flat characters“ ausfiel¹³, macht Unamuno in seinem 1913 formulierten Vorwort zur zweiten Ausgabe seines Textes Sancho zur Leitfigur für die dezidierte interpretatorische Ablösung von einer historisch an der *intentio auctoris* ausgerichteten Lektüre. Sancho erscheint dabei als eine Art Parallelfigur zu dem von Unamuno zu dieser Zeit ersonnenen literarischen Protagonisten Augusto Pérez, der wenig später im 1914 unter der ingeniosen Gattungsbezeichnung „nivola“ (statt „novela“) veröffentlichten Roman *Niebla* in einer spektakulären Akt metafiktionaler Grenzüberschreitung direkt den Aufstand gegen seinen eigenen Autor Proben wird.¹⁴

¹³ Lesage formuliert dieses Werturteil im Vorwort seiner *Nouvelles Aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*: „Pour son Sancho [gemeint ist der Avellanedas], il faut demeurer d'accord qu'il est excellent, et plus original même que celui de Cervantès. C'est un paysan qui a tout le bon sens de l'autre; mais e lest encre plus simple, et il dit au hasard mille choses qui, par l'adresse de l'auteur, ne démentent point sa simplicité, quoiqu'elles renferment souvent des pensées fines et piquantes. Le caractère de l'autre Sancho [also des Sanchos von Cervantes] n'est pas si uniforme“. Ich zitiere nach Alain-René Lesage, *Œuvres complètes*. Tome 9: *Œuvres „adaptées“ I: Nouvelles Aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*. Ed. critique de David Alvarez. Paris: Honoré Champion, 2009, S. 118.

Lesages Auffassung dürfte durchaus typisch für die Wahrnehmung der Zeitgenossen sein. In dieser Einschätzung folge ich R. M. Flores, *Sancho Panza*, der unter Hinweis auf die Position von Lesage davon ausgeht, dass die seit dem 20. Jhd. so viel diskutierte „Quijotifizierung“ Sanchos im 17. Jhd. unbemerkt bleiben musste (S. 175). Nicht einleuchtend, weil den eigenen Befunden widersprechend, scheint mir dagegen die Ansicht von Javier Salazar Rincón, „El personaje de Sancho Panza“, der umgekehrt davon ausgeht, dass bereits die Leser des 17. Jhd. die „Tiefe“ in der Figurengestaltung Sanchos bei Cervantes bemerkt haben und bevorzugt haben müssten im Vergleich zu Avellanada „[quién] diseñó un personaje plano, desprovisto de matices“ (S. 239). Die negative Wertung des funktional ja sehr effizienten „flat characters“ setzt m. E. bereits ein modernes ästhetisches Werturteil voraus, das auf Autonomie und Kreativität des Werkes ausgerichtet ist. Einen Vergleich der Figurengestaltung Sanchos bei Cervantes, Avellaneda und Lesage hat Monique Joly vorgelegt: „Tres autores en busca de un personaje: Cervantes, Avellaneda y Lesage frente a Sancho Panza“. In *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Burdeos: PU de Bordeaux 1977, S. 489–499.

¹⁴ Diese direkte Begegnung zwischen fiktivem Handlungspersonal und in die Fiktion eingelassenem Autor der Fiktion entspricht strukturell dem, was Luigi Pirandello, der italienische

No creo deber repetir que me siento más quijotista que cervantista y que pretendo liberar al Quijote del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho. Sancho se le imponía a Cervantes, a pesar suyo. Es que creo que los personajes de ficción tienen dentro de la mente del autor que los finge una vida propia, con cierta autonomía, y obedecen a una íntima lógica de la que no es del todo consciente ni dicho autor mismo.¹⁵

Unamunos Formulierung, dass Sancho sich gegen den Willen von Cervantes diesem quasi eigenmächtig aufgezwängt habe, führt bei aller Überspitzung doch direkt zu der für uns zentralen Frage, warum die zu Beginn des Romans flach angelegte Figur im Laufe des Erzählprozesses an Rundheit im Sinne einer komplexen Tiefendimension gewinnt, wer oder was für diese Veränderung verantwortlich gemacht werden muss und wie sie zu bewerten ist.

2. Sancho Panza im *Don Quijote*: vom komischen „presonaje“ zum komplexen Protagonisten

Dass Sancho in der Wahrnehmung der modernen Leserschaft von einem flachen zu einem runden literarischen Charakter avancieren konnte, hat seinen Grund nicht allein im veränderten Rezeptionshorizont, sondern verdankt sich zuallererst der Tatsache, dass der *Don Quijote* eben kein Werksganzes bildet, das organisch-einheitlich aus einem Guss komponiert wurde, sondern ein Fortsetzungsroman ist, der in zwei Teilen im Abstand von immerhin 10 Jahren 1605 und dann 1615 erschien. Genug Zeit, um ein Schreibprojekt zu verändern und vor allem Zeit genug auch für die Intervention eines anderen Autors, der 1614 unter dem Pseudonym Fernández de Avellaneda eine erste Fortsetzung des *Don Quijote* auf den Markt brachte, bevor Cervantes seine eigene Fortsetzung lanciert hatte.¹⁶ Ich betone diesen ‚anderen‘ *Quijote* aus fremder Autorschaft deshalb so nachdrücklich, weil er meines Erachtens für die Veränderungen, die sich zwischen den beiden Teilen des Romans von Cervantes ergeben, strukturell mindestens genauso verantwortlich zu machen ist wie Cervantes selbst, der sein eigenes Autorschaftskonzept in Rivalität zum anderen Autor weiterentwickeln musste und die erzählerische Umsetzung der eigentlich geplanten Fortsetzung reaktiv im Sinne einer klaren Differenzbildung zum Konkurrenzprodukt anpassen musste.¹⁷ Obwohl die genaue Textgenese des zweiten Teils

Zeitgenosse Unamunos, einige Jahre später in *Sei personaggi in cerca d'autore* auf der Bühne umsetzte. Besonders erwähnenswert im vorliegenden Zusammenhang ist dabei die Studie von Carla di Fosco, die die metafiktionale Strategien beider Autoren als Effekte der Quijote-Rezeption deutet: *Il fascino di don Chisciotte: Unamuno e Pirandello*, Roma: Albatros, 2015.

¹⁵ Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*. Ed. Alberto Navarro. Madrid: Cátedra, 2005, S. 134.

¹⁶ Vgl. dazu die Beiträge in Hanno Ehrlicher (Hg.), *El otro "Don Quijote". La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*, Augsburg, 2016 (= Mesa redonda 30), Onlineversion unter <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/3704>

¹⁷ Zu dieser mimetischen Autorschaftsivalität vgl. Hanno Ehrlicher, „Der andere Autor im eigenen Werk. Mediatisierte Autorschaft bei Mateo Alemán und Miguel de Cervantes“, in:

sehr umstritten ist und damit auch der genaue Grad der Beeinflussung durch ‚Avellaneda‘, scheint es mir doch zumindest klar, dass strukturell in der Genese des zweiten Teils der Anteil der Eigenintention des Autors gar nicht mehr sinnvoll trennbar ist von der Fremdbestimmung durch den unerwünschten Doppelgänger. Die vielbeschworene Selbstreflexivität der *Segunda Parte*, die auf den ersten Teil verweist und das Wissen um diesen ersten Teil voraussetzt,¹⁸ stellt also immer auch zugleich schon einen Reflex auf die aus Cervantes' Sicht impertinente Fortsetzung dar, die es zu delegitimieren galt.

Dass die Veränderung in der Personengestaltung Sancho Panzas sich vor allem in der *Segunda Parte* niederschlägt, ist jedenfalls unbestritten. Während Sancho im ersten Teil als vom bisher alleinig dominierenden Protagonisten benötigte Nebenfigur mit geradezu brutaler Direktheit vom Erzähler aus funktionaler Notwendigkeit aus seinem bisherigen Leben entrissen und in die Abenteuergeschichte eingeführt wird, liefert der zweite Teil in der Anhäufung einzelner Details zunehmend eine historische Dimension. Wir erfahren Genaueres nicht nur über das engere häusliche Leben der Panzas, Anzahl und Alter der Kinder¹⁹ usw., sondern auch über die Familiengeschichte und Genealogie der Panzas, so dass Sanchos Redegewandtheit nicht mehr nur als quasi mythisch angeborenes spontanes Wissen des Volkes motiviert ist, sondern auch als konkretes Familienerbe.²⁰ Und wir erfahren diese Einzelheiten auch nur aufgrund der Reden Sancho Panzas, der im zweiten Teil ganz eindeutig an Redemacht gewinnt und diese Redemacht auch bewusst dazu einsetzt, um sich selbst mit einer Geschichte auszustatten.

Um an dieser Stelle abzukürzen und nicht alle Textpassagen anzuführen, die diese These stützen, referiere ich hier nur auf einen unlängst erschienenen Beitrag von Francisco Ramírez Santacruz, der zum Beleg seiner Behauptung vom ansteigenden autobiographischen Diskurs Sanchos auch auf einen schlagenden statistischen Befund verweist, nämlich den Gebrauch des Syntagmas „yo soy“. Im ersten

Jörg Dünne/Christian Moser (Hg.), *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Fink, 2008, S. 27–51.

¹⁸ Die deutsche Romantik feierte genau diese Selbstbezüglichkeit des Romans als deutlichsten Beweis seiner dichterischen Tiefe, insbesondere Friedrich Schlegel, der in seinen Notizen formulierte: „Die Hauptperson in II D(on) Q(ujote) ist der erste Theil. Es ist durchgängig Reflexion des Werks auf sich selbst“ (*Kritische Schriften und Fragmente. Kritische Studienausgabe in sechs Bänden*. Hrsg. von Ernst Behler u. Hans Eichner. Paderborn: Schöningh, Bd. 5: (1794–1818), Fragment 185, S. 253).

¹⁹ Vgl. *Don Quijote* II.13, S. 639 f.: „–Dos [i. e. „hijitos“] tengo yo –dijo Sancho–, que se pueden presentar al papa en persona, especialmente una muchacha, a quien crió para condesa, si Dios fuere servido, aunque a pesar de su madre.“ Im Verhältnis zur Tochter, „Mari Sancha“ bzw. „Sanchica“ die mit 15 Jahren schon im heiratsfähigen Alter ist und die für die Zukunft der Panzas und Sanchos Nobilitierungsräume daher eine bedeutsame Rolle spielt, wird dem Sohn Sanchos allerdings auch im zweiten Teil kaum Aufmerksamkeit geschenkt.

²⁰ *Don Quijote* II.50, S. 936, wo der Pfarrer entsprechend über die Sippschaft der Panzas urteilt: „Yo no puede creer sino que todos los de este linaje de los Panzas nacieron cada uno con un costal de refranes en el cuerpo: ninguno de ellos he visto que no los derrame a todas horas y en todas las pláticas que tienen“.

Teil wird es noch wesentlich häufiger von Don Quijote verwendet als von seinem Knappen (Verhältnis 12 zu 6), was seinem Statusbewusstsein als *hidalgo* und fahrendem Ritter natürlich auch entspricht. Im zweiten Teil kehrt sich diese Gebrauchshäufigkeit aber glatt um (21 Verwendungen durch Sancho gegenüber 14 Verwendungen durch Don Quijote).²¹ Dieser quantitative Befund pointiert nur die Tendenz, die sich auch aus einer intensiven Lektüre des Redeverhaltens Sanchos ergibt, das sich im zweiten Teil klar vom ersten Teil unterscheidet. Der schon erwähnte Ramírez Santacruz resümiert die drei Hauptfacetten dieses Wechsels wie folgt:

- 1) Das plötzliche Auftauchen eines Ich, das sich seiner selbst vollkommen sicher ist
- 2) Die Selbstobjektivierung des Ichs, d. h. Sanchos als Akteur und Autor seiner eigenen Geschichte.
- 3) Eine Zunahme der Komplexität und der Perspektiven auf das eigene Ich²²

Insofern Reden pragmatisch betrachtet immer auch schon Handeln bedeutet, ist die ansteigende Redemacht Sanchos dabei zugleich mit ansteigender Handlungsmacht verbunden. Eine zunächst nur symbolische Handlungsmacht, die dann aber auch körperlich konkret als Gewalt ausagiert wird, in einem spektakulären Handgemenge zwischen Sancho und Don Quijote, in dem sich das Machtgefälle zwischen Herr und Knecht glatt invertiert. Diese Szene findet handlungslogisch nach der berühmten pseudo-utopischen Episode auf der *Ínsula Barataria* statt, in der Sancho seinen Traum eigener Handlungsmacht bereits illusionär ausleben durfte (II. 45, 47, 49, 51, 53) und ist insofern Konsequenz dieser vorangegangenen Machtentfaltung Sanchos, als die Statthalterschaft auf der Insel dessen Selbstbewußtsein ganz offensichtlich so gestärkt hat, dass er nun auch nicht mehr vor gewaltsamen Widerstand gegen seinen Herrn zurückschreckt. Sancho, der dank gezielter informativer Manipulationen hinsichtlich des Status der ‚verzauberten‘ Dulcinea längst schon mit die Kontrolle über die zentrale Phantasiebildung seines Herren übernommen hat, setzt sich gegen diesen nun auch physisch zur Wehr, als Don Quijote versucht, das Mittel zur ‚Erlösung‘ seiner Dame aus ihrer Verzauberung in die eigene Hand zu bekommen und die Hiebe, die Sancho sich selbst zufügen muss, diesem verabreichen will:

Y, así, procuraba y pugnaba por desenlazarle; viendo lo cual Sancho Panza, se puso en pie y, arremetiendo a su amo, se abrazó con él a brazo partido y, echándole una zancadilla, dio con él en el suelo boca arriba, púsole la rodilla derecha sobre el pecho, y con las manos le tenía las manos de modo que ni dejaba rodear ni alentar. Don Quijote le decía: —¿Como, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quien te da su pan te atreves? —¿Ni quito rey, ni pongo rey —respondió Sancho—, sino ayúdome a mi, que soy mi señor.²³

Das stellt eine glatte Inversion der Machtverhältnisse dar, die man durchaus als unheimlich bezeichnen kann, wenn man sich ihrer politischen Implikationen ge-

²¹ Franciso Ramírez Santacruz, „El verdadero Sancho Panza soy yo“, S. 89 f.

²² Ebd., S. 90

²³ *Don Quijote*, II. 60, S. 1006.

wahr wird.²⁴ Natürlich lässt sich ein derartiger Aufstand des Knechts wieder domestizieren, wenn man ihn lediglich in der Enklave des Karnavalesken situiert. Er zeigt dennoch sehr eindringlich, dass sich die Art der Komik vom ersten zum zweiten Teil des *Quijote* doch beträchtlich verändert hat und dass es insbesondere die Figur Sanchos ist, an der dieser Umschwung der Komik des Romans deutlich wird. Madariagas Rede von der wechselseitigen, quasi-dialektischen Beeinflussung zwischen Sancho und Quijote harmonisiert dabei eine Veränderung, die andere Interpreten, allen voran Leif Sletsjöe, eher als Bruch denn als evolutionären Prozess gewertet haben – allerdings auf Basis weitgehend der gleichen Textstellen. Eine dritte Position innerhalb der Forschung, die sich besonders intensiv mit Sancho befasst hat, hat deshalb wiederum diese beiden kontrastierenden Auffassungen – evolutionärer Prozess vs. Bruch in der Figurengestaltung – methodologisch aufgrund ihrer ausschließlichen Konzentration nur auf Textelemente des *Don Quijote* kritisiert. Besonders repräsentativ für diese Kritik ist Eduardo Urbina, der sowohl Madariaga als auch Leif Sletjoe vorwirft, ihre Analyse ohne Betrachtung des kulturellen Kontextes vorzunehmen, wobei er selbst unter Kontext die „relaciones intertextuales y paródicas“ versteht, die Cervantes’ Text mit der Tradition der Ritterromane verbindet, auf die er sich parodistisch bezieht.²⁵

Allerdings greift auch diese vermittelnde dritte Position zu kurz, denn sie übersieht, dass das intertextuelle Geflecht, das Cervantes’ Roman im ersten Teil mit anderen Texten seiner Zeit verbindet, mit dem Hinzukommen einer spezifischeren anderen intertextuellen Ebene noch viel komplexer wurde: der neuen intertextuellen Verbindung zwischen den drei *Quijotes*, den zwei Teilen von Cervantes, die durch den schon vorhandenen intertextuellen Bezug zwischen dem ersten Teil des Romans von Cervantes und dessen Fortsetzung von Avellaneda prädestiniert und zugleich gestört ist, eine Störung, die zum bewussten Bruch des Autors mit seinem eigenen Schreibprojekt führen müsste. Die Refiguration von Sancho lässt sich als Teil dieses reaktiven, von außen induzierten neuen Schreibprogramms begreifen, in dem sich die parodistischen Referenzen auf den anderen *Don Quijote* von Eigenparodierung kaum mehr unterscheiden lässt. Verdeutlichen lässt sich diese Behauptung schon anhand des dritten Kapitels des zweiten Teils, das dem Gespräch zwischen Don Quijote, dem Bachiller Sansón und Sancho Panza gewidmet ist. Es bildet den Auftakt für die metafiktionale Grundtendenz der Fortsetzung von 1615, die die Kenntnis der 1605 festgeschriebenen Fiktion, die inzwischen als Buch gedruckt vorliegt, bei allen Beteiligten voraussetzt – sowohl bei den beiden Protagonisten, die sich nun ihrer über den Buchdruck gewonnenen neuen Fama bewusst sind als auch bei fast allen neuen Personen, denen sie auf ihrer Reise begegnen werden, da diese als Leser des ersten Romans jeweils schon vorinformiert sind über das besondere Rollenspiel von Ritter und Knappen. Sancho beteiligt sich aktiv am Gespräch der beiden Buchgelehrten und will sich dabei vor allem verge-

²⁴ So Ramírez Santacruz, „Sancho, los ‘Panzas’, la boca y el habla“, S. 296, der in seiner Interpretation der Szene natürlich auch nicht der erste ist, sondern insbesondere am *close reading* des entsprechenden Kapitels von Mauricio Molho anschließt: „Doña Sancha (Quijote II.60)“ in: *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid: Gredos 1983, S. 443–448.

²⁵ Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza*, S. 8.

wissern, dass seine eigene Bedeutung in der im Buch gedruckten Geschichte auch der Wahrheit entspricht. Entgegen dem von Quijote ausgesprochenen Gebot zu Schweigen setzt er nicht nur seine Rede durch, sondern bekundet in ihr auch sein nun dramatisch angewachsenes Selbstbewusstsein:

Callad, Sancho –dijo don Quijote–, y no interrumpáis al señor bachiller, a quien suplico pase adelante en decirme lo que se dice de mí en la referida historia. –Y de mí –dijo Sancho–, que también dicen que soy yo uno de los principales presonajes de ella. –*Personajes* que no *presonajes*, Sancho amigo –dijo Sansón. –¿Otro reprochador de voquibles tenemos? –dijo Sancho–. Pues ándense a eso, y no acabaremos en toda la vida.²⁶

Die alte, auf direkte Kontrastierung angelegte Komik ist hier immer noch präsent, wenn Sancho gleich zwei Male daran scheitert, das gleiche elaborierte Vokabular zu verwenden wie seine gelehrteren Gesprächspartner und von „presonajes“ statt personajes sowie von „voquibles“ statt „vocables“ redet. Gleichzeitig zeigt sich hier aber auch schon die neu gewonnene Sprach- und Handlungsmacht, die Sancho tatsächlich auch zu einem neuen Protagonismus im zweiten Teil verhilft und ihn aus der engen Schablone einer nur funktional bestimmten Verlachfigur befreit, die in dieser Funktion eben tatsächlich eher „presonaje“ als „personaje“ wäre, dh. ein in ihrer eindimensionalen Rolle gefangener Typus und nicht ein ambitionierter Protagonist mit eigener Handlungsmacht. Allerdings ist dies nur scheinbar mit einem Gewinn an Autonomie des Charakters gleichzusetzen, denn Sancho Panza wird auch im zweiten Teil tatsächlich nicht psychologisch ‚tiefer‘ im Sinne eines glaubwürdig gestalteten Subjekts, sondern komplexer durch die Überlagerung unterschiedlicher Autorschaften. Sancho ist in diesem Sinne kein „autonomer“ Charakter im modernen Sinne von Autonomie als Selbstbestimmtheit, er wirkt vielmehr autonom, weil er so widersprüchlich hetero-logisch verfasst ist, dass sich aus den unterschiedlichen Logiken, die sich in dieser Figur bündeln, keine klare Funktionslogik mehr abstrahieren lässt. Das wirkt moderner als es vermutlich intendiert war.

Anders als bei Cervantes bleibt Sancho Panza bei Avellaneda dagegen in der Tat konstant „simpel“ und ein eindimensionaler „flat character“. In dieser Funktion stellt ihn der ‚apokryphe‘ Autor im vorletzten Kapitel auch noch einmal ausdrücklich aus, wenn er Sancho und seine Mari Gutierrez „– que no era menos simple que él“ auf die Funktion reduziert, gesellschaftlich höher gestellten Persönlichkeiten wie dem Archipampano oder der Leserschaft, die Avellaneda selbst im Blick hat, Anlass zur Unterhaltung zu bieten. Dieser Leserschaft wird sogar noch ein weiteres umfangreiches Buch mit Geschichten über Sancho und seiner Frau Mari Gutiérrez angekündigt.²⁷ Cervantes schob diesem anderen Schreibprogramm mit allen ihm zur Verfügung stehenden erzählerischen Mitteln einen Riegel vor. Einerseits, indem er dem anderen *Quijote* in seiner Fortsetzung direkt widerspricht, so wenn er Sanchos Frau, die im ersten Teil noch wechselweise „Maria Gutiérrez“ „Juana Gutiérrez“

rez“ oder „Juana Panza“ genannt worden war, nun konstant als „Teresa Panza“ identifiziert, womit er für einen offenen Widerspruch gegen Avellaneda eben auch den eigenen Selbstwiderspruch in Kauf nimmt. Andererseits durch eine bewusste erzählerische Komplexitätssteigerung²⁸, die auch und gerade die Figurengestaltung Sanchos betrifft, der über seine ursprüngliche Verlachfunktion nun deutlich hinauswächst und mehrdimensional wird. Und *last but not least* schließlich durch den Versuch, mit dem Tod Don Quijotes als Alonso Quijano el Bueno jeder weiteren Fortsetzung logisch den Boden zu entziehen. Diesen „Tötungsakt“ hat Unamuno dem Autor Cervantes nicht verziehen und gegen ihn versuchte er unter anderem Sancho als überzeugten Quijotisten in Stellung zu bringen, der den idealistischen Glauben seines Herrn weitertragen wird. So imaginiert sich jedenfalls Unamuno eine Fortsetzung des *Don Quijote* in Sancho, der ganz in einer *Imitatio Quijoti* aufgehen wird.

Sancho, que no ha muerto, es el heredero de tu espíritu, buen hidalgo, y esperamos tus fieles en que Sancho sienta un día que se le hincha de quijotismo el alma, que le florecen los viejos recuerdos de su vida escuderial, y vaya a tu casa y se revista de tus armaduras [...] y entonces, Don Quijote mio, entonces es cuando tu espíritu se asentará en la tierra [...] Cuando tu fiel Sancho, noble Caballero, monte en tu Rocinante, revestido de tus armas y embrazando tu lanza, entonces resucitarás en él, y entonces se realizará tu ensueño.²⁹

An dieser Stelle sind wir eigentlich schon nicht mehr im Reich der Analyse, sondern der reinen Fantasie bzw. der kreativen Cervantes-Bearbeitungen, denen wir uns im Folgenden zuwenden wollen. Allerdings ist diese Schwelle in der Cervantes-Forschung bisweilen sehr porös und man findet auch jenseits des nonkonformistischen Enthusiasten Unamunos neuere Beispiele für die bewusste Überschreitung der Grenzen von Literaturwissenschaft hin zu kreativer Fiktion. So endet etwa Raymond S. Willis 1969 bei seiner Feier von Sancho Panza als Prototypen des modernen Romans mit einer Spekulation über das weitere Leben nach dem Tode Sanchos.³⁰ Und so wartet ein Jahrhundert nach Miguel Unamuno Amando de Miguel mit der überraschenden These auf, dass Sancho Panza, der als direkte mündliche Zeitzeugenquelle für Cervantes fungiert habe, der eigentliche erste ‚Autor‘ der Geschichte gewesen sei, wobei er zur Veranschaulichung dieser These ein fiktives Testament von Sancho Panza präsentiert, in dem dieser alle von Cervantes nicht explizierten ‚Wahrheiten‘ kundgibt.³¹ Wo seriöse textbasierte Analyse einer

²⁶ *Don Quijote*, II.3, S. 570.

²⁷ “Los sucesos destos buenos y cándidos casados remito a la historia que dellos se hará andando el tiempo, pues son tales, que piden de por sí un copioso libro”; Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luis Gómez Canseco. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, S. 704.

²⁸ Diese Komplexitätssteigerung, für die Avellanedas Text gleichsam den Katalysator bildete, habe ich an anderer Stelle bereits analysiert: Hanno Ehrlicher: „Autorschaft, Artifizium und Theatralität bei Cervantes und Avellaneda“, in: Wofram Nitsch und Christian Wehr (Hrsg.), *Artificios. Technik und Erfindungsgesti in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, Paderborn: Fink, 2016, S. 137–162.

²⁹ Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, S. 514 f.

³⁰ Raymond S. Willis, “Sancho Panza. Prototype for the Modern Novel”, S. 226 f.

³¹ Amando de Miguel, *Sancho Panza lee el Quijote*, S. 23–55. Der Autor selbst deklariert dies als “un juego de la imaginación descomprometida”, “argumento contrafactual” bzw. “futu-rible” (S. 21).

hyperkomplexen literarischen Figurengestaltung zu keinen einfachen Wahrheiten gelangen kann, muss diese Wahrheit eben umso prägnanter im Reich der Dichtung konstruiert werden.

3. Endlose literarische Wahrheiten über Sancho Panza: Refigurierungen Sancho Panzas jenseits des *Don Quijote*

Nichts weniger als „Die Wahrheit über Don Quijote“ verspricht auch der kurze Text, den Franz Kafka 1917 verfasst und der 1931 posthum zusammen mit anderen parabelhaften Kurztexten erstmals gedruckt wurde³² – allerdings eben nicht mit dem Ziel, die sich ewige drehende hermeneutische Sinngebungsspirale auf dem Wege der Fiktion zu sistieren, sondern diese in paradoxale Untiefen zu führen. Sancho Panza figuriert als verborgener eigentlicher Urheber der als diabolisch betrachteten quijotesken Abenteuerlust in einem doppelten Sinne: einerseits schafft er die Voraussetzungen der Abenteuerlust – durch die „Bereitstellung einer Menge Ritter- und Räuberromane“, deren Lektüre Auslöser für die „verrückten Taten“ des Junkers darstellen – andererseits wirkt Sancho bei Kafka auch als identitätsstiftender Namensgeber seines „Teufels“, den er durch diese List erfolgreich von sich selbst ablenkt und zu „verrückten“, aber gleichzeitig unschädlichen Taten anstiftet. Das von Unamuno christologisch zugespitzte Modell mimetischer Nachfolgerschaft zwischen dem Herren und seinem Knecht wird hier also radikal invertiert³³ und umgedeutet zu einem Akt listiger Teufelsaustreibung³⁴ Kafkas kurzer und wie alle seine Parabeln logisch und semantisch äußerst abgründige Text ist in dieser radikalen Umwertung sicherlich ein besonders spektakuläres Beispiel für die Dynamik intertextueller Transformationsprozesse, die Harald Bloom zufolge immer auch von der Angst vor der Beeinflussung durch den bzw. die vorangegangenen Autor angetrieben ist.³⁵

Es wäre ein lohnenswertes Unternehmen, nicht nur das Verhältnis zwischen den *Quijotes* Avellanedas und Cervantes' noch einmal im Lichte der Theorie Harald Blooms zu untersuchen, sondern davon ausgehend dann auch die sich daran

³² Franz Kafka, „Die Wahrheit über Sancho Pansa“, in: *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Hg. von Max Brod und Hans Joachim Schoeps, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1931, S. 38.

³³ Zur Denkfigur der Umkehrung in diesem und anderen Texten Kafkas vgl. Helmut Heißenbüttel, „Sancho Pansas Teufel. Die Umkehrung als Denkfigur im Werk Franz Kafkas“, *Sprache im technischen Zeitalter* 88 (1983), S. 340–349.

³⁴ Aufgrund seiner Kürze lohnt es sich, den Text ganz zu zitieren: „Sancho Pansa, der sich übrigens dessen nie gerühmt hat, gelang es im Laufe der Jahre, durch Beistellung einer Menge Ritter- und Räuberromane in den Abend- und Nachtstunden seinen Teufel, dem er später den Namen Don Quixote gab, derart von sich abzulenken, daß dieser dann haltlos die verrücktesten Taten ausführte, die aber mangels eines vorbestimmten Gegenstandes, der eben Sancho Pansa hätte sein sollen, niemandem schaden. Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Verantwortlichkeitsgefühl dem Don Quixote auf seinen Zügen und hatte davon eine große und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende.“

³⁵ Harold Bloom, *The anxiety of influence*. Second Edition. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.

anschließende vierhundertjährige Tradition von intertextuellen Transformationen. Der Raum, diesen kaum mehr überschaubaren Rezeptionskomplex³⁶ auch nur halbwegs systematisch anzureißen, steht im Rahmen dieses Beitrags allerdings nicht mehr zur Verfügung. Für den Abschluss der bisher eingeschlagenen Argumentationslinie genügt es aber, exemplarisch ein Beispiel herausgreifen, das deshalb innerhalb des großen spanischsprachigen Fundus hervorgehoben werden kann, weil es das einzige ist (jedenfalls das einzige mir bekannte), das in seiner Reaktualisierung des *Quijote*-Stoffes auch direkt auf den schon genannten Text von Franz Kafkas Text zurückgreift. Es handelt sich um Alfonso Sastres Anfang der 1980er Jahre entstandenes, aber erst 1992 uraufgeführtes Drama *El viaje infinito de Sancho Panza*.³⁷ Sastre stellt ein längeres Zitat des Kafka-Textes als Motto voran³⁸ zusammen mit einem weiteren Zitat der Philosophin Maria Zambrano, die von der Freundschaft zwischen Sancho und Quijote als einer noch nicht realisierten humanistischen Prophetie spricht.³⁹ Szenisch aufgegriffen wird dann auch Kafkas Idee von Sancho als eigentlichem Ideengeber und Auslöser für die Abenteuer Don Quijotes. Die Rahmung bildet Sanchos Einweisung in das *manicomio* von Ciudad Real, wo ihn der *Quijote*-Lesern aus der Episode am Herzoghof der Duques schon bekannte Doktor Pedro Recio als offenbar Geisteskranken behandeln soll.⁴⁰ Das Stück beginnt also mit dem Internierungsszenarium, in das Avellaneda den Protagonisten in seiner narrativen Fortsetzung am Ende verbannt hatte.⁴¹ Aus dieser repressiven Normierung ‚befreit‘ sich Sancho durch seine Erzählung der wahren Geschichte, in der er analog zu Kafkas Parabel als Anstifter der Taten Quijotes fungiert. In einer phantastischen, im Traumzustand erreichten Fusion übernimmt er die Identität Qui-

³⁶ Die Bibliographie von Agapito Jurado Santos, die nur für die ersten zwei Jahrhunderte der *Quijote*-Rezeption immerhin über 400 Bearbeitungen Stoffes listet, ist weit von einer Vollständigkeit entfernt, weshalb der Autor sich bescheiden auch nur „auf dem Weg“ zu einer Bibliographie weiß: *Recorridos del Quijote por Europa (siglos VII y XVIII)*, Kassel: Reichenberger, 2015. Einen ausgesprochenen Boom von Neubearbeitungen in allen denkbaren Medien, vom Buch über den Film bis zu Manga und *Graphic Novel*, brachten, wie zu erwarten war, die 400-Jahrfeiern zum *Don Quijote* 2005 und 2015.

³⁷ Alfonso Sastre, *El Viaje infinito de Sancho Panza. Teatro de Aventuras 1983–1984*, Bilbao: Aritalexe Hiru, 1991.

³⁸ „Sancho Panza [...] logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que este se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras [...]“ (Ebd., S. 5)

³⁹ „El misterio clarísimo de la convivencia entre Don Quijote y Sancho es algo que todavía no se ha revelado en toda su significación, porque es una profecía sin petulancia de un tipo de relación humana que aún no se ha realizado“ (Ebd.).

⁴⁰ Im *Don Quijote* wir die komische Funktion dieses Doktors, der sich dem ungebremsten Begehren Sanchos zu üppiger Nahrungsaufnahme mit strengen diätätischen Maßregeln entgegenstellt, bereits im sprechenden Namen deutlich, der in voller Pracht „Pedro Recio Agüero de Tirteafuera“ lautet (II.49, S. 917). In Sastres Stück ist er zu „Pedro Recio“ verkürzt, die komische Funktion kippt hier aber durchaus ins Unheimliche, zumindest verdüstert sie sich deutlich.

⁴¹ Dort allerdings in die als „Casa del Nuncio“ bekannte Heilanstalt von Toledo. Vgl. Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, S. 705–721.

jotes. Der Autor erläutert in seinem Vorwort zum Stück dabei, dass er bei seiner theatralischen Version ganz bewusst auf die naheliegende Lösung verzichtet habe, nur die Episoden wie die der *Ínsula Barataria*, in denen Sancho Protagonist ist, bühhengerecht umzusetzen. Statt dessen wollte er eine eigenständige Lektüre des *Quijotes* wagen.⁴² Mit dieser bewussten Abgrenzung zu einem mimetisch-reproduktiven Verhältnis zum Original steht Sastres Stück in deutlichem Kontrast zu Fortsetzungen, die ebenfalls einen starken intertextuellen Bezug zum Original aufweisen, dabei aber einen viel stärker bewahrend-konservativen Gestus haben. Die besonders stark diskutierten Fortsetzungen von Andrés Trapiello, die pünktlich zu den Jubiläumsfeiern des *Quijote* erschienen (*Al morir don Quijote* 2005 sowie *El final de Sancho Panza y otras suertes* 2015) wären für diese Art der bewahrenden Intertextualität ein gutes Beispiel.

Folgt man Alfonso Lopez Navias Unterscheidung zwischen „orthodoxen“ und „heterodoxen“ Bearbeitungen,⁴³ steht Sastres Theaterstück sicherlich dem heterodoxen Pol wesentlich näher. Sastre greift nicht nur intertextuell auf das Original von Cervantes zurück, sondern bezieht Kafkas radikal-heterodoxe intertextuelle Transformation mit ein. Mit dieser überkreuzten mehrfachen Intertextualität reichert er die werkinhärente intertextuelle Komplexität des ‚runden‘ Charakters von Sancho Panza noch einmal zusätzlich an und steigert sie dramatisch. Für die literarische Geschmacksbildung ist das gut. Denn „flache“ Charaktere mögen für die Aufrechterhaltung der Unterhaltung und Leserspannung in der Literatur sehr nützlich und unverzichtbar sein. Die hermeneutische Vertiefung in sie lässt sie jedoch *nolens volens* im Prozess der Semiose rund werden und runder und immer runder. Sancho Panzas Beispiel zeigt dies mit schöner Anschaulichkeit.

Résumé

L'évaluation de Sancho Panza en tant que figure accompagnatrice du protagoniste dans *Don Quijote* a subi un très fort changement au cours de l'histoire de la réception du texte. En utilisant la distinction entre «rond» et «plat» introduite par E.M. Foster, l'article examine la complexité croissante de la figure de Sancho Panza. Dans un premier temps, les conditions de base modifiées dans la perception de l'œuvre dans la modernité sont discutées, car seule la perception du texte au-delà de sa fonction comique dominante permettait de percevoir aussi Sancho Panza comme une figure complexe. La deuxième partie de l'article examine ensuite l'augmentation

⁴² “Resultará extraño para algún lector que, tratándose de Sancho, tengan tan poco relieve en esta obra situaciones propiamente ‘sanchianas’ como la de la *Ínsula Barataria*, y ninguno el de sus relaciones familiares, o su costumbre de decir refranes, o todo lo referente a la relación Sancho-Dulcinea, con el asunto de los azotes, etc. El que esto sea así forma parte de nuestro juego, de nuestra propia aventura; pues de ningún modo se ha tratado de hacer una escenificación de un texto narrativa. “La ‘lectura’ que Sancho hace [...]; pero también y sobre todo una ‘lectura’ que yo hago, y que propongo a ustedes” (Alfonso Sastre, *El Viaje infinito de Sancho Panza*, S. 6).

⁴³ Santiago Alfonso López Navia, *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e Imitaciones*, Madrid: Universidad Europea de Madrid, 1996, S. 154 f.

de la complexité qui peut être observée dans la disposition de l'œuvre entre la publication de la première (1605) et la deuxième partie (1615) et qui est due notamment à la relation intertextuelle avec l'autre *Quijote* de Fernández de Avellaneda, qui est apparu en 1614. Enfin, un exemple paradigmatique de réception moderne, le drame *El viaje infinito* de Sancho Panza d'Alfonso Sastre, permet d'entrevoir comment se produit «l'arrondissement» de la figure de Sancho au sens d'un enrichissement sémiotique nécessairement progressif au cours du traitement du matériau littéraire dans la modernité.