

Klaus-Dieter Ertler/Andrea Maria Humpl (Hrsg.)

Der widerspenstige Klassiker

Don Quijote im 18. Jahrhundert



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <<http://www.d-nb.de>> abrufbar.

Umschlagillustration:
Olaf Glöckler (Atelier Platen, Friedberg)
Nach der Bronzestatue *Don Quijote und Sancho Panza*
auf der Plaza de España in Madrid.

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für
Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISBN-10: 3-631-54384-0
ISBN-13: 978-3-631-54384-9

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2007
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 4 5 6 7

www.peterlang.de

Thomas Stauder (Wien)

Zur Cervantès-Rezeption in Diderots *Jacques le Fataliste* –
mit einem ‚Umweg‘ über Sterne's *Tristram Shandy*

Einleitung

In Diderots 1771 begonnenem, 1780–83 umgearbeitetem und in Buchform erst posthum 1796 erschienenem Roman *Jacques le Fataliste et son Maître* (wie der vollständige, üblicherweise jedoch abgekürzte Titel lautet) reiten ein adliger, aber namenlos bleibender Maître und ein aus dem Volk stammender, jedoch überaus gewitzter Diener namens Jacques über das Land und erleben gemeinsam eine Reihe komischer Abenteuer; vor allem aber unterhalten sie sich und erzählen einander Geschichten. Bei dieser Grundstruktur ist eine Cervantès-Rezeption naheliegend, und in der Tat wird dem Diderot-Leser ein expliziter Hinweis darauf nicht versagt: „Jacques et son maître ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho.“¹ (JLF, S. 97) Diderots Roman teilt mit dem cervantinischen Vorbild den bewussten Verzicht auf traditionell-lineare Handlungsführung zugunsten zahlreicher Digressionen und Binnenerzählungen; beide Autoren spielen auf illusionszerstörende Weise mit den Ebenen von Fiktion und Realität, weisen dem Leser eine aktive Rolle zu und schreiben einen Metaroman, der zum Nachdenken über die Gesetze der Gattung anregt und gleichzeitig deren Möglichkeiten erweitert.

Eine Sichtung der bis heute erschienenen Forschungsliteratur zu *Jacques le Fataliste* zeigt jedoch, dass der Abhängigkeit von Laurence Sterne's *Tristram Shandy*² bisher weitaus mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde als

¹ Denis Diderot: *Jacques le Fataliste et son maître*. Présentation par Barbara K.-Toumarkine. Paris: Flammarion 1997 (bei Stellenangaben fortan immer abgekürzt als „JLF“).

² Hierzu u.a. Alice G. Fredman: *Diderot and Sterne*. New York: Columbia University Press 1955, sowie Ernest Simon: *A Tradition of the Comic Novel: Sorel, Scarron, Furetière, Sterne, Diderot*. (Ph.D., Columbia University, 1963), Ann Arbor, Michigan: University Microfilms 1981. Im deutschen Sprachraum hat sich mit der Verbindung zwischen Sterne und Diderot insbesondere Rainer Warning beschäftigt, zuerst in der Monographie *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste* (München: Fink 1965), später auch in dem Aufsatz „Opposition und Kasus – Zur Leserrolle in Diderots *Jacques le*

der gegenüber Cervantes' *Don Quijote*.³ Das ist insofern verständlich, als Diderots explizite Anspielungen auf den Sterneschen Prätext in der Tat häufiger und umfangreicher sind als jene auf den von Cervantes. Was von den Interpreten dabei übersehen wurde, ist die Tatsache, dass sich hinter Diderots direkten Verweisen auf *Tristram Shandy* häufig indirekte Verweise auf *Don Quijote* verbergen, da Sterne seinerseits ein eifriger Cervantes-Leser war und thematisch sowie erzähltechnisch viel von diesem übernahm.

Als frappantes Beispiel für Diderots über den ‚Umweg‘ Sternes erfolgende Cervantes-Rezeption ließe sich gleich vorab jene in der Sekundärliteratur viel kommentierte Szene anführen, in der Jacques seinem Maître nach langen Verzögerungen ganz am Ende des Romans endlich detailliert von seinen ersten Liebeserfahrungen berichtet. Nach der Operation seiner Knieverletzung im Schloss von Desglands wird Jacques von der Magd Denise verbunden und gepflegt; zur sexuellen Annäherung kommt es, als Denise beginnt, Jacques um sein Knie herum zunächst mit einem Finger und schließlich mit der ganzen Hand zu massieren, wobei sie unweigerlich auf dem Bein nach oben rückt, was Jacques in starke Erregung versetzt, bis er zu guter Letzt seiner Leidenschaft freien Lauf lässt (JLF, S. 302).

Eine ähnliche – und auf vergleichbar komische Weise geschilderte – Szene findet sich bereits im 22. Kapitel des 8. Buches von *Tristram Shandy*, wo Corporal Trim berichtet, wie er wegen einer Knieverletzung – die im übrigen denselben Juckreiz auslöst wie bei Jacques – von einer jungen Begine

Fataliste et son maître“, der nicht zufällig in dem (von Warning selbst herausgegebenen) Band *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (München: Fink 1975, S. 467–493) erschien.

³ Nicht sehr ergiebig bezüglich des Einflusses von Cervantes auf Diderot sind die älteren Untersuchungen von Max-Hellmut Neumann (*Cervantes in Frankreich (1582–1910)*, aus dem Nachlass hg. von A. Hamel. Paris: Honoré Champion 1930) und Maurice Bardon (*Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, 1605–1815*. Paris: Honoré Champion 1931, danach auch Genève: Slatkine Reprints 1974). Gründlichere Analysen hat inzwischen Horst Weich vorgelegt, zuerst in seiner Dissertation *Don Quijote im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von Amadis de Gaula bis Jacques le Fataliste)* (Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989), dann in dem Aufsatz „*Don Quichotte et le roman comique français du XVII^e et du XVIII^e siècle*“ (In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*. Paris: Société d'Édition „Les Belles Lettres“, N° 48, Mai 1996, S. 241–261).

gepflegt wurde, die nach längerem Wechseln der Verbände ebenfalls schon auf die Idee kam, die Leiden des Verletzten durch eine zärtliche Massage zu mildern. Auch hier wird die Szene vom Erzähler genüsslich ausgemalt und die Spannung durch die Hinzunahme weiterer Finger langsam gesteigert⁴ (TS, S. 548); der Höhepunkt wird bei Sterne wie nach ihm bei Diderot erreicht, als die hübsche Nonne ihre Hand auch oberhalb des Knies zu bewegen beginnt, was die Wirkung auf Trim nicht verfehlt und schließlich zum amourösen Kataklysmus führt (der freilich hier wie bei Diderot nur angedeutet und somit der Phantasie des Lesers überlassen wird).

Diese Filiation zu entdecken, war für die Diderot-Interpreten nicht schwer, denn der Erzähler von *Jacques le Fataliste* weist zu Beginn dieser Szene ausdrücklich darauf hin, diese sei wahrscheinlich „copié de la vie de *Tristram Shandy*“ (JLF, S. 301), wenn nicht Sterne selbst der Plagiator sei, der diese Episode aus dem Leben von Jacques übernommen und für seinen Corporal Trim verwandt habe (auf die für Diderot und vor ihm für Sterne und Cervantes typische Ironie bei der Diskussion der Authentizität bestimmter Quellen und Überlieferungen kommen wir später noch zurück). Was den Diderot-Kommentatoren dabei entging, ist die Tatsache, dass eine in amouröse Inbrunst beim männlichen Helden ausartende Wundpflege durch weibliche Figuren auch schon in Cervantes' Roman enthalten ist, der überdies bereits den komischen Ton der Schilderung vorgab.

Im 16. Kapitel des ersten Teils werden Don Quijote und Sancho, nachdem sie im Kapitel zuvor von den Pferdetreibern verprügelt worden waren, in einem Wirtshaus von der Ehefrau des Betreibers, deren Tochter, sowie der Magd Maritornes verarztet und betreut, was in der Titelfigur gleichfalls schon über den medizinischen Bereich hinausgehende Nebenwirkungen auslöst. Die Episode wird mit folgenden Worten eingeleitet, wobei dem hier im Spanischen gebrauchten Verb „emplastar“ zwei Stationen weiter bei Diderot „panser“ entsprechen wird (JLF, S. 294), beides mit der Bedeutung „einen Wundverband anlegen“: „En esta maldita cama se acostó Don Quijote, y luego la ventera y su hija le emplastaron de arriba abajo,

⁴ Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. by G. Petrie, with an Introduction by Christopher Ricks. Harmondsworth: Penguin 1967 (bei Stellenangaben fortan immer abgekürzt als „TS“).

alumbrandoles Maritornes, que así se llamaba la asturiana.“⁵ (DQ, I, S. 210)

Don Quijote beschränkt sich in seiner Reaktion nicht auf ein Gefühl der Dankbarkeit, wie es in dieser Situation natürlich wäre, sondern verliebt sich sogleich in die schmucke Tochter der Wirtin, ebenso angeregt durch deren Handauflegen wie nach ihm Sternes Trim und Diderots Jacques durch ihre jeweiligen Betreuerinnen; er gesteht diese Liebe der Mutter, schränkt aber sogleich ein, er sei bereits an eine andere Frau gebunden (gemeint ist natürlich Dulcinea), was die Verbindung mit der Tochter unmöglich mache (DQ, I, S. 211). Seine ritterliche Treue in Herzensangelegenheiten hindert Don Quijote nicht daran, in der darauf folgenden Nacht von eben dieser Wirtstochter zu träumen, die er einerseits in Gedanken zum Schlossfräulein adelt, mit der er sich aber andererseits recht eindeutig ein sexuelles Stelldichein ausmalt:

Y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo (que, como se ha dicho, castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba), y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorada dél y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza. (DQ, I, S. 212)

Als nun die Magd Maritornes auf dem Weg zu ihrem in derselben Schenke untergebrachten Liebhaber, einem Maultiertreiber, an Don Quijotes Bett vorbeikommt, streckt dieser befeuert von seinen sexuellen Phantasien die Arme nach ihr aus und zwingt sie schließlich dazu, sich auf seine Schlafstatt zu setzen, wo er anfängt, sie zu betasten. Es kommt hier am Ende der Szene zwar nicht zu jenem bei Sterne und Diderot angedeuteten sexuellen Vollzug (u.a., weil sich Don Quijote wieder an Dulcinea erinnert), aber der Übergang von der Krankenpflege zur Entfesselung von Leidenschaft ist auch bei Cervantes hinreichend explizit.

Das Beispiel zeigt, dass der analytische Dreischritt vom *Quijote* über *Tristram Shandy* hin zu *Jacques le Fataliste* in vielerlei Hinsicht ergiebig zu sein verspricht; es wird freilich darauf ankommen, sich beim Nachzeichnen dieser spirituellen Verwandtschaft nicht auf den Nachweis der Übernahme einzelner Motive zu beschränken, sondern dabei auch grundlegende Fragen der Romanphilosophie zu berücksichtigen.

⁵ Miguel de Cervantes: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (I & II). Ed. de J.J. Allen. Madrid: Cátedra 1994 (bei Stellenangaben fortan immer abgekürzt als „DQ“).

1. Die *Quijote*-Rezeption in Sternes *Tristram Shandy*

Bereits vor Sternes in neun Bänden zwischen 1760 und 1767 veröffentlichtem Roman⁶ erfreute sich Cervantes in England großer Beliebtheit; nach der ersten, 1612 und 1620 unmittelbar auf die zwei Teile des spanischen Originals folgenden Übersetzung durch Thomas Shelton hatte zwischen 1700 und 1703 Peter Motteux unterstützt von John Ozell unter dem Titel *The Life and Achievements of the Renown'd Don Quixote de la Mancha* eine neue Fassung veröffentlicht; ein Exemplar derselben (in der Auflage von 1743) befand sich nachweislich im Besitz von Sterne.⁷ Im 18. Jahrhundert wäre als herausragendes Zeugnis kreativer *Quijote*-Rezeption vor dem *Tristram Shandy* vor allem der 1742 erschienene Roman *Joseph Andrews* von Henry Fielding zu nennen, der bereits auf dem Titelblatt verkündet, „in imitation of the manner of Cervantes“ geschrieben zu sein.

Was Sternes eigene Begeisterung für das spanische Vorbild betrifft, so lässt sich diese anhand mehrerer Huldigungsadressen im *Tristram Shandy* nachweisen, deren auffälligste der mit der Überschrift „The Invocation“ versehene Musenanruf im 24. Kapitel des 9. Bandes ist:

Gentle Spirit of sweetest humour, who erst did sit upon the easy pen of my beloved CERVANTES; [...] and all the time he wrote of Sancho and his master, didst cast thy mystic mantle o'er his withered stump, and wide extended it to all the evils of his life – Turn it hither, I beseech thee! (TS, S. 598f.)

Daneben finden sich in Sternes Roman mehrere Erwähnungen des „peerless knight of La Mancha“, wobei der Erzähler Tristram bekennt, diesen trotz seiner verrückten Einfälle mehr zu lieben als alle Helden der Antike (TS, S. 51); auch an „Sancho Pança“ [sic] (TS, S. 60), Dulcinea (TS, S. 77) und das Pferd „Rosinante“ [sic] wird erinnert (TS, S. 47), daneben sogar

⁶ Allgemein zu Sternes *Tristram Shandy*: Hamilton H.H. Beck: *The Elusive „I“ in the Novel. Hippel, Sterne, Diderot, Kant*. New York: Lang 1987. – Douglas W. Jefferson: *Laurence Sterne*. London: Longmans 1968 (¹1954). – Charles Parish: *Notes on Tristram Shandy*. London: Coles 1974 (¹1968). – Erwin Wolff: *Der englische Roman im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980 (dritte, bibliographisch ergänzte Auflage).

⁷ So eines der Ergebnisse der gründlichen Untersuchung von Frances M. Bothwell del Toro: *The Quixotic and the Shandean: A Study of the Influence of Cervantes' Don Quixote on Sterne's Tristram Shandy* (Ph. D., Florida State University, 1980). Ann Arbor, Michigan: University Microfilms 1982, hier S. 37.

an den arabischen Vorlagenautor „Cid Hamet“ [sic] (TS, S. 191). Der *Oxford English Dictionary* schreibt Sterne das Verdienst zu, das Adjektiv „Cervantic“ (TS, S. 60, 181) in die englische Sprache eingeführt zu haben.⁸

1.1. Parallelen in Thematik und Figurencharakteristik

Don Quijotes obsessiver Beschäftigung mit Ritterromanen entsprechen in Sternes Roman die „hobby-horses“ – die „Steckenpferde“ – einiger Hauptfiguren. So ist Walter Shandy, der Vater des Erzählers Tristram, von dem gleich zu Beginn gesagt wird, er sei „much given to close reasoning upon the smallest matter“ (TS, S. 37), fasziniert u.a. von den Theorien über den Zusammenhang zwischen Eigennamen und menschlichen Charakteren (TS, S. 77) oder denkt nach über die Bedeutung verschiedener Formen von Nasen (TS, S. 235), wobei er stets auf komisch gelehrte Weise die Meinungen berühmter Denker aus Antike und Neuzeit zitiert. Wie bei Don Quijote verändern Walters fixe Ideen seine Wahrnehmung der ihn umgebenden empirischen Wirklichkeit: „like all systematic reasoners, he would move both heaven and earth, and twist and torture every thing in nature, to support his hypothesis“ (TS, S. 80).

Ein ähnliches im Alltag nutzloses Wissen – hinter dessen Kultivierung sich ein gleichermaßen quijotesker Idealismus verbirgt – hat auch Tristrams Onkel Toby angehäuft; dieser pensionierte Offizier ist seit seiner Schulzeit (TS, S. 443) begeistert von Militärgeschichte, Waffenarten und Festungsarchitektur; berühmte Schlachten stellt er im Miniaturformat auf dem Rasen vor seinem Haus nach. Tobys exorbitante Sammlung von Fachliteratur wird explizit mit den Ritterbüchern des cervantinischen Helden verglichen:

In the second year my uncle Toby purchased [...] almost as many books of military architecture, as Don Quixote was found to have of chivalry, when the curate and barber invaded his library. (TS, S. 110)

Mit demselben Argument, mit dem Don Quijote im 37. Kapitel des ersten Teils die „armas“ den „letras“ vorgezogen hatte – das Ziel der Kriegsführung sei der Frieden und damit das Glück der Menschheit (DQ, I, S. 457) – verteidigt Toby Shandy im 8. Kapitel des 9. Bandes seine Waffenkenntnisse: „as the knowledge of arms tends so apparently to the good and quiet of the world“ (TS, S. 581).

⁸ Ibid., S. 31.

Mit dem „Caballero de la Triste Figura“ wird in Sternes Roman überdies explizit der Pfarrer Yorick verglichen (TS, S. 51) und dessen Pferd – „a lean, sorry jack-ass of a horse“ (TS, S. 47) – ist genauso klapprig wie Quijotes Rocinante. Yorick ist zwar gutherzig, aber in praktischen Dingen ebenso ungeschickt wie der cervantinische Held, was genauso komisch wirkt wie bei dem spanischen Vorbild: „he was utterly unpractised in the world; and, at the age of twenty-six, knew just about as well how to steer his course in it, as a romping, unsuspecting girl of thirteen“ (TS, S. 55).

Eine Entsprechung zu Cervantes' Sancho Panza findet sich bei Sterne in der Figur des Corporal Trim, seines Zeichens Adjutant von Captain Toby, der diesen auch im Ruhestand treu begleitet. Genauso wie Sancho im Laufe seiner Abenteuer mit Don Quijote von diesem so viel über die Ideale des Rittertums gelernt hat, dass er im 33. Kapitel des zweiten Teils die Herzogin belehren kann (DQ, II, S. 279), hat Tobys militärische Leidenschaft so stark auf Trim abgefärbt, dass letzterer nun auch als Experte in dieser Materie gelten darf:

For Corporal Trim [...] by four years' occasional attention to his Master's discourse upon fortified towns [...] had become no mean proficient in the science; and was thought, by the cook and chambermaid, to know as much of the nature of strong-holds as my uncle Toby himself. (TS, S. 115)

Die verständnisvolle Haltung Sternes gegenüber der Verschrobenheit seiner Hauptfiguren ist ein Erbe Cervantes', der bei allem Spott über den Ritterwahn Don Quijotes stets Sympathie für die innere Herzengüte seiner Hauptfigur erkennen lässt (am deutlichsten sicherlich bei Quijotes Tod am Ende des zweiten Teils; DQ, II, S. 575). Auf ähnliche Weise entschuldigt der Erzähler von *Tristram Shandy* stets die merkwürdigen Monomanien der Romanprotagonisten: „Have not the wisest men in all ages, not excepting Solomon himself, – have they not had their HOBBY-HORSES?“ (TS, S. 43)

1.2. Parallelen in Erzähltechnik und Romanauffassung

Berühmt ist jene Stelle im 40. Kapitel des ersten Teils des *Quijote*, an der ein ehemaliger Gefangener der Türken berichtet, wie er in Konstantinopel einen spanischen Mithäftling namens „Saavedra“ kennen gelernt habe, der sich durch seinen Mut und seine Freiheitsliebe ausgezeichnet habe (DQ, S. 476); bekanntlich spielte Cervantes damit auf seine eigene Gefangenschaft in Algier zwischen 1575 und 1580 an, während der er nicht weniger

als vier Fluchtversuche unternahm. Sterne versteckte in der Fiktion des *Tristram Shandy* eine ähnliche Anspielung auf seine eigene reale Person: In Kapitel 17 des zweiten Bandes wird von einem von Corporal Trim gefundenen Predigttext Yoricks in unübersehbarer Ironisierung literarischer Überlieferungswege gesagt, er sei anschließend noch einmal verloren gegangen, habe im Schmutz gelegen und sei schließlich von einem Bettler an einen Kirchendiener verkauft worden, bevor er dann von einem Stiftsherren der Kathedrale von York dort vor einer großen Schar von Gläubigen verlesen und zuletzt auch noch veröffentlicht worden sei (TS, S. 157); der besagte Kleriker war kein anderer als Sterne selbst, der als anglikanischer Geistlicher tatsächlich diese Stellung in York innehatte und eine Auswahl seiner Predigten zum Druck gab.⁹

Weitaus wichtiger als dieses Versteckspiel des realen Autors ist für die Cervantes-Rezeption von Sterne – und, wie wir weiter unten noch sehen werden, auch von Diderot – die strukturelle Verschachtelung verschiedener Ebenen von Erzählern. Bei Cervantes bricht bekanntlich am Ende des 8. Kapitels des ersten Teils die angebliche Überlieferung der Geschichte just inmitten Don Quijotes Zweikampf mit dem Vizcaíno ab (DQ, I, S. 153); der „segundo autor“ habe sich daraufhin um weitere Quellen bemüht und habe – dies wird im 9. Kapitel berichtet – in Toledo schließlich ein arabisches Manuskript gefunden, das er sich habe übersetzen lassen, wodurch er erfuhr, dass dieses von einem gewissen Cide Hamete Benengeli stamme und die *Historia de don Quijote de la Mancha* enthalte (DQ, I, S. 158). Einerseits verbirgt sich hinter Benengeli der Name des realen Autors – denn auf Arabisch bedeutet dies „Sohn des Hirsches“, auf Spanisch „cervanteño“ –, andererseits dient dieser fiktive Maure aber auch dazu, Zweifel an der Zuverlässigkeit des Erzählers zu schüren, „siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos“ (DQ, I, S. 160). Bedenken bezüglich der Authentizität der Überlieferung seiner eigenen Erlebnisse äußert Sancho im zweiten Kapitel des zweiten Teils, als er Don Quijote darauf hinweist, der maurische „historiador“ sei doch bei ihren Gesprächen nicht dabei gewesen und könne diese folglich auch nicht richtig wiedergeben (DQ, II, S. 44); sein Herr versucht dies mit einem für ihn typischen Hinweis auf die Zauberkünste der Heiden zu erklären. An einigen Stellen des Romans werden dem fiktiven Araber selbst Zweifel an der Korrektheit seiner Darstellung zugeschrieben, so etwa zu Beginn des 24. Kapitels des zweiten Teils nach Don Quijotes Abenteuer in der Cueva de Montesinos

⁹ Ibid., S. 135.

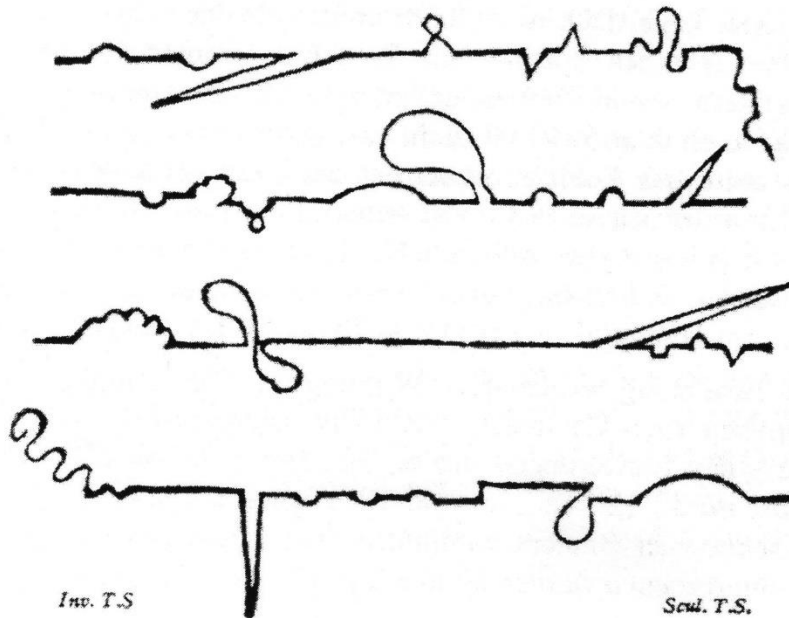
(DQ, S. 148). Gegen Ende dieses Teils wird gegenüber der von Cervantes genauso wie von seinen Figuren verdammt Fortsetzung des Avellaneda – die bekanntlich 1614 erschien – dann doch wieder mehrfach die Vertrauenswürdigkeit des von Cide Hamete verfassten ersten Teils betont, so u.a. in Kapitel 70.

Auf verblüffende Weise modern ist es, wie Cervantes hier seine Figuren zu Richtern ihrer eigenen Überlieferung macht; auf ähnlich kunstvolle Weise verwischten – wie wir gleich sehen werden – auch Sterne und Diderot die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, und sehr viel später dann natürlich auch Autoren wie Unamuno und Pirandello. Wodurch Cervantes ebenfalls den Beginn einer neuen Ära des Romans einläutet, ist die Rolle, die er dem Leser zuschreibt; beispielsweise soll dieser nach der phantastisch anmutenden Montesinos-Episode selbst entscheiden, ob er den vorhergehenden Schilderungen Glauben schenken will: „Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más.“ (DQ, II, S. 208) Wenn Don Quijote im 59. Kapitel des zweiten Teils beschließt, er wolle statt eines Turniers in Zaragoza nunmehr ein solches in Barcelona besuchen (DQ, II, S. 476), so dient dies vordergründig der Widerlegung und Beschämung des unautorisierten Fortsetzers Avellaneda; auf einer tiefer liegenden Ebene steht dies jedoch für ein bewusstes Durchkreuzen der Erwartungen des Lesers bezüglich der Fortsetzung der Romanhandlung. Auf die Rolle des impliziten Lesers wird auch angespielt durch Don Quijotes naive Reaktion auf das Marionettenspiel des Maese Pedro im 26. Kapitel des zweiten Teils (DQ, II, S. 229); anders als der cervantinische Held soll der Rezipient des Romans das Dargebotene nicht für bare Münze nehmen, sondern dessen Fiktionalität erkennen. Die Inszenierung des Puppenspiels ist auch in anderer Hinsicht eine „mise en abyme“ der Kommunikationsstruktur des Romans, in dem es enthalten ist; man denke nur an die Interaktion des Maese Pedro mit seinem Publikum, oder auch die Tatsache, dass sich hinter ihm in Wirklichkeit der Bandit Ginés de Pasamonte verbirgt, was auf Cervantes' zuvor erwähnte Staffelung der Autorebenen anspielt.

Besondere Beachtung wegen ihrer Wirkung auf Sterne und Diderot verdienen daneben auch Cervantes' zahlreiche Digressionen in Gestalt von metaliterarischen Erörterungen (im 6., 32., sowie 47. bis 50. Kapitel des ersten Teils; im 3., 12., 16., 18. und 70. Kapitel des zweiten Teils) oder von eingeschobenen Binnenerzählungen, die ihrerseits durch die Haupt-handlung unterbrochen werden können (im 12., 24., 27., 33. bis 35., 39. bis

41., sowie 51. Kapitel des ersten Teils; im 19. bis 22., 23., 25., 26., 38. bis 41., 48., und 63. Kapitel des zweiten Teils). Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sind dabei wiederum fließend; d.h., es können Figuren aus einer Binnenerzählung den Protagonisten der Haupthandlung plötzlich in Fleisch und Blut gegenüber treten (so etwa Dorotea im 28. Kapitel des ersten Teils, von der zuvor Cardenio im 24. Kapitel berichtet hatte), oder aber die – streng genommen natürlich ebenso erfundenen – Hauptprotagonisten werden plötzlich zum Teil einer eingeschobenen Fiktion (letzteres gilt beispielsweise für Don Quijotes und Sanchos Ritt auf dem zur Geschichte vom Riesen Malambruno gehörigen Pferd Clavileño im 41. Kapitel des zweiten Teils). Zu Beginn des 44. Kapitels des zweiten Teils wird dem maurischen Autor des Quellentextes eine Begründung für diese Exkurse in den Mund gelegt: Immer nur von Don Quijote und Sancho zu sprechen, erbege „una historia tan seca y tan limitada“; deswegen habe er sich erlaubt, einige Erzählungen einzufügen, „que están como separadas de la historia“ (DQ, II, S. 349).

Sternes *Tristram Shandy* weist eine sehr ähnliche Erzähltechnik und Romankonzeption auf, wobei manche Einfälle des Cervantes hier noch weiterentwickelt und auf die Spitze getrieben werden; dies gilt beispielsweise für die zuletzt erwähnten Abschweifungen. Im 40. Kapitel des 6. Bandes fertigt der fiktive Autobiographist eine Skizze an, in der er die Digressionen in den ersten vier Bänden seiner Lebenserinnerungen veranschaulicht:



Tristram behauptet, sein Ziel sei es, sich in seiner Erzählweise allmählich der Unidirektionalität einer geraden Linie anzunähern (TS, S. 454), was natürlich gelogen ist, da der Reiz von Sterne's Roman gerade im Überhandnehmen der Exkurse und dem Zurückdrängen einer nur mühsam aufrecht erhaltenen Haupthandlung besteht. Im 22. Kapitel des ersten Bandes hatte der Erzähler denn auch von seinem „master-stroke of digressive skill“ gesprochen (TS, S. 94); sein Roman zeichne sich durch die besondere Verknüpfung der Abschweifungen mit der Basisgeschichte aus: „In a word, my work is digressive, and it is progressive too, – and at the same time.“ (TS, S. 95) Die Exkurse seien ein unverzichtbarer Bestandteil des Ganzen und sogar die eigentliche Attraktion für den Leser: „the life, the soul of reading“ (TS, S. 95). Deswegen, so können wir folgern, heißt Sterne's Roman mit vollem Titel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*; die „Meinungen“ sind die Abweichungen vom geraden Verlauf der Lebensgeschichte.

Der Rezipient wird bei Sterne sogar noch stärker involviert als im cervantinischen Vorbild, wo bereits diverse Leser auftraten: Im ersten Teil des *Quijote* erwiesen sich als Kenner der Ritterbücher neben der Titelfigur u.a. auch Cardenio, Dorotea, sowie der Wirt im 32. Kapitel; im zweiten Teil hat eine große Zahl von Figuren – so will es die Fiktion – den von Cervantes selbst verfassten ersten Teil gelesen, einige auch die apokryphe Fortsetzung des Avellaneda. In *Tristram Shandy* wird der Leser vom Erzähler ständig unter verschiedenen Namen bzw. Erscheinungsbildern angesprochen und zur Mitwirkung animiert; einen Roman zu verfassen, bedeute, einen Dialog mit dem Leser zu führen: „Writing [...] is but a different name for conversation.“ (TS, S. 127) Sterne wünscht sich einen aktiven und selbständigen Leser, dessen Anteil an der literarischen Sinnkonstitution er ausdrücklich fördern will: „The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to [...] leave him something to imagine.“ (TS, S. 127)

Trotz der Ernsthaftigkeit dieser Absicht wird das Zwiegespräch mit dem Leser von Sterne stellenweise auf unwiderstehlich komische Art umgesetzt; so beispielsweise bei der Ermahnung an eine personalisierte Leserin zu Beginn des 20. Kapitels des ersten Bandes, sie solle doch gefälligst besser aufpassen, um keine wichtigen Informationen zu übersehen; der fiktive Erzähler Tristram wechselt vom Autor erfundene Worte mit einer vorgestellten Dame:

– How could you, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? I told you in it, *That my mother was not a papist*. – Papist! You told me no such thing, Sir. Madam, I beg leave to repeat it over again, That I told you as plain, at least, as words, by direct inference, could tell you such a thing. – Then, Sir, I must have missed a page. – No, Madam, – you have not missed a word. – Then I was asleep, Sir, – My pride, Madam, cannot allow you that refuge. (TS, S. 82)

Am Ende des zweiten Bandes neckt Tristram den Leser, dieser könne versuchen, zu erraten, was in der Folge – d.h., im dritten Band – passieren werde, habe jedoch keine Chance, mit seinen Mutmaßungen ins Schwarze zu treffen; dass Sterne bei diesem Spiel mit den Erwartungen des Rezipienten an das Vorbild von Cervantes dachte, zeigt die Erwähnung eines der von Don Quijote bevorzugten Ritterbücher, das im sechsten Kapitel des ersten Teils vom Pfarrer und Barbier auch in seiner Bibliothek gefunden wird (DQ, I, S. 134):

Not the sage Alquife, the magician in *Don Belianis of Greece*, nor the no less famous Urganda, the sorceress his wife, (were they alive) could pretend to come within a league of the truth. (TS, S. 167f.)

Wenn Tristram überlegt, er könne doch mit seiner Autobiographie nie fertig werden, solange er selbst noch am Leben sei (TS, S. 65), so erinnert das an Don Quijotes Begegnung mit Ginés de Pasamonte im 22. Kapitel des ersten Teils; der Galeerensklave hat ebenfalls Lebenserinnerungen verfasst und antwortet auf des Ritters Frage, ob dieses Buch bereits abgeschlossen sei: „¿Cómo puede estar acabado [...] si aún no está acabada mi vida?“ (DQ, I, S. 277) Dahinter verbirgt sich bei beiden Autoren die offene Frage nach dem Verhältnis zwischen Roman und Wirklichkeit; diese Problematik wird sowohl von Cervantes als auch von Sterne auf vielfache – und meistens dank der dabei eingesetzten Ironie sehr vergnügliche – Weise reflektiert.

Ein Beispiel hierfür wäre, wie im 32. Kapitel des ersten Teils der Schlaf des Don Quijote von den anderen Gästen des Wirtshauses zum Anlass genommen wird, „[para] entretener el tiempo oyendo algún cuento“ (DQ, I, S. 394), was dann die eingeschobene „Novela del Curioso Impertinente“ sein wird; dieses spielerische Behandeln der fiktiven Zeit als ob es reale Zeit wäre, wird von Sterne und nach ihm auch von Diderot¹⁰ imitiert. In

¹⁰ In *Jacques le Fataliste* gibt der namenlos bleibende Rahmenerzähler vor, den Schlaf seiner beiden Hauptfiguren dazu nutzen zu wollen, in der Zwischenzeit

Tristram Shandy gibt der Erzähler im 20. Kapitel des 3. Bandes auf ähnliche Weise vor, er habe abwarten müssen, bis sein Vater Walter und sein Onkel Toby eingeschlafen seien, um die nötige Ruhe zu haben, endlich sein Vorwort zu schreiben: „– All my heroes are off my hands; – ’tis the first time I have had a moment to spare, – and I’ll make use of it to write my preface.“ (TS, S. 202) Dass innerhalb der Fiktion von den Helden die Zeit subjektiv anders empfunden werden kann als objektiv den geschilderten Erlebnissen entsprechen würde, betonen sowohl Cervantes als auch Sterne; das Abenteuer in der Höhle des Montesinos kommt Don Quijote viel länger vor als sein kurzer Aufenthalt dort (DQ, II, S. 203); im 18. Kapitel des 3. Bandes bemerkt Walter Shandy eine ähnlich starke Diskrepanz zwischen der auf seiner Uhr ablesbaren Zeit und seiner individuellen Wahrnehmung derselben (TS, S. 198). Gemäß der großen Bedeutung, die Sterne in Weiterführung von Cervantes der Rolle des Lesers zuschreibt, misst er sogar die Handlungen seiner Figuren an der für die Lektüre des Romans nötigen Zeit: Im 8. Kapitel des 2. Bandes bemerkt der Erzähler, es sei „about an hour and a half’s tolerable good reading“ verstrichen, seit der Hausdiener Obadiah losgeschickt worden sei; diese Zeitspanne sei zu kurz, um ihn schon wieder zurückkehren zu lassen (TS, S. 122).

Sterne teilt mit seinem spanischen Vorgänger überdies die Neigung zu metalitarischen Reflexionen; hatte Cervantes in seinem Roman die Figuren über Ritterbücher, Geschichtsschreibung, Schäferspiele und Komödien diskutieren lassen, so stellt hier der Erzähler Tristram zahlreiche Überlegungen zur Natur und Funktion des Schreibens an sich wie auch zu seiner eigenen Schreibmethode an, er verfasst ein „Kapitel über Kapitel“ (das 10. des 4. Bandes) und rechtfertigt mehrfach den Sinn seiner Digressionen.

2. Die *Quijote*-Rezeption in Diderots *Jacques le Fataliste*

Nachdem eingangs mit der Episode der zur Entfesselung von Leidenschaft führenden Wundpflege schon ein eindeutiger Beleg für den von Cervantes über Sterne zu Diderot führenden Rezeptionsstrang gegeben wurde, soll im folgenden die Gewichtigkeit der Motivübernahme aus *Tristram Shandy* in

eine andere Erzählung einzuflechten: „Tandis que Jacques et son maître reposent, je vais m’acquitter de ma promesse, par le récit de l’homme de la prison, qui raclait de la basse, ou plutôt de son camarade, le sieur Gousse.“ (JLF, S. 124) Ähnliches findet sich auch noch später in Diderots Roman: „Lecteur, tandis que ces bonnes gens dorment, j’aurais une petite question à vous proposer à discuter sur votre oreiller“ (JLF, S. 218).

Jacques le Fataliste noch detaillierter nachgewiesen werden, um dadurch einsichtig werden zu lassen, dass die Kenntnis von Sternes Roman tatsächlich eine wichtige Voraussetzung für Diderots eigene *Quijote*-Rezeption darstellte.

Die in Diderots Roman¹¹ zentrale, bereits im Titel auftauchende Prädeterminationslehre, die im Frankreich des 18. Jahrhunderts noch notwendig jansenistische Züge trug – „tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut“ (JLF, S. 41), heißt es gleich zu Beginn, um Jacques' später auch auf seinen Herren abfärbende Weltanschauung zu charakterisieren –, findet sich nachweislich bereits beim englischen Vorgänger; mehr noch, Diderot verwendet in diesem Zusammenhang nicht nur dasselbe Beispiel, sondern präsentiert es überdies mit denselben Worten. Im 19. Kapitel des 8. Bandes von Sternes Roman erzählt Corporal Trim Tristrams Onkel Toby, wie er seine Verletzung am Knie erhielt; diese Kugel sei ihm vom Schicksal vorherbestimmt worden: „King William was of an opinion, an' please your honour, quoth Trim, that every thing was predestined for us in this world; insomuch, that he would often say to his soldiers, that ‚every ball had its billet‘.“ (TS, S. 542) Bei Diderot äußert Jacques, der ja eine ähnliche Narbe aufweist wie Trim, gegenüber seinem Herren: „Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.“ (JLF, S. 41) Sowohl bei Sterne als auch bei Diderot bezeichnet der von der Verletzung Betroffene diese als Auslöser seiner Einführung in die Geheimnisse der Liebe (TS, S. 542; JLF, S. 42), und in beiden Fällen ist der jeweilige Gesprächspartner anschließend äußerst begierig, Näheres über diese Liebschaften zu erfahren. Im Roman von Diderot

¹¹ Allgemeine Untersuchungen zu *Jacques le Fataliste* (neben der weiter oben bereits angeführten Spezialliteratur zu den Einflüssen von Cervantes und Sterne): Hubert Curial: *Profil d'une œuvre: Diderot, Jacques le Fataliste*. Paris: Hatier 1992. – Béatrice Didier: *Commentaire sur Jacques le Fataliste et son maître de Diderot*. Paris: Gallimard 1998. – Delphine Gleizes: *Étude sur Denis Diderot, Jacques le Fataliste*. Paris: Ellipses 1998. – Ruth Groh: *Ironie und Moral im Werk Diderots*. München: Fink 1984. – Jochen Schlobach (Hg.): *Denis Diderot*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992 (= Wege der Forschung 655). – Carol Sherman: *Diderot and the Art of Dialogue*. Genève: Librairie Droz 1976. – Jürgen von Stackelberg: *Diderot*. München: Artemis 1983. – Heinz Thoma: „Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître* (1778–1796)“. In: Dietmar Rieger (Hg.): *18. Jahrhundert, Roman* (Stauffenburg Interpretation Französische Literatur). Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 205–251.

werden „les amours de Jacques“ zum dauerhaften Gesprächsthema zwischen diesem und seinem Herren; ständig bei deren Erzählung unterbrochen, kommt der Diener erst ganz am Ende dazu, von der erotischen Wundpflege durch die junge Begine zu berichten: Dadurch wird *Jacques le Fataliste* eingerahmt von zwei expliziten Bezugnahmen auf *Tristram Shandy*.

2.1. Parallelen in Thematik und Figurencharakteristik

Genauso wie bei Cervantes, dessen Don Quijote den Verstand verlor, weil er zu viele Ritterbücher las, und genauso wie bei Sterne die Hauptfiguren skurrilen Leidenschaften – ihren sogenannten „hobby-horses“ – frönen, kann man die beiden Protagonisten von Diderots Roman als Sonderlinge bezeichnen, die sich durch eine Reihe fixer Ideen und merkwürdiger Gewohnheiten auszeichnen.¹² 1773, also zwei Jahre nach dem Beginn der Niederschrift von *Jacques le Fataliste*, definierte Diderot in seiner *Réfutation d'Helvétius* ein „Original“ als einen Menschen, der aufgrund seines eigentümlichen Charakters eine sich von seinen Zeitgenossen deutlich unterscheidende Art zu denken, zu fühlen oder sich auszudrücken hat.¹³ 1779 – da lag *Jacques le Fataliste* immer noch nicht in seiner endgültigen Form vor – schrieb Diderot, ihm selbst mache es nichts aus, für einen Exzentriker gehalten zu werden, da ein gewisser Grad von Individualismus in einer zur Uniformität neigenden Gesellschaft eher Respekt denn Tadel verdiene. Diese positive Haltung gegenüber dem quijotesken Menschentyp lässt sich in Diderots Roman an mehreren Stellen nachweisen; als Jacques

¹² Zumindest indirekt werden Diderots im Frankreich der Aufklärungszeit lebende Romanhelden sogar mit der quijotesken Leidenschaft für das Ritterwesen in Verbindung gebracht; denn Jacques' ehemaliger Vorgesetzter in der Armee – der ihm damals u.a. auch die philosophische Doktrin des Glaubens an die Vorsehung nahe brachte – hielt zusammen mit einem Offizierskollegen auf bizarre Weise dem Ehrenkodex der mittelalterlichen Ritterschaft die Treue. Dies geht aus einer von Jacques' Binnenerzählungen hervor: „Mais laissons tout cela, et disons que c'était leur coin de folie. Est-ce que chacun n'a pas le sien? Celui de nos deux officiers fut pendant plusieurs siècles celui de toute l'Europe; on l'appelait l'esprit de chevalerie. [...] Eh bien! nos deux officiers n'étaient que deux paladins, nés de nos jours, avec les mœurs des anciens. [...] Suivez les inclinations des hommes, et vous en remarquerez qui semblent être venus au monde trop tard: ils sont d'un autre siècle.“ (JLF, S. 101f.)

¹³ So Barbara Toumarkine in ihrem Roman-Kommentar in der weiter oben aufgeführten Diderot-Ausgabe (Paris: Flammarion 1997, hier S. 330).

seinen Maître als „cet original-là“ bezeichnet und scherzhaft bemerkt, es sei ihm bisher noch nicht gelungen, sich von diesem zu trennen, bemerkt die Wirtin, beide lebten doch ganz gut mit ihren Eigenheiten: „à vue de pays, vous ne vous en trouverez pas plus mal tous deux“ (JLF, S. 197). Jacques wird seinerseits von anderen Romanfiguren für genauso verschroben gehalten, was – wie der Erzählerkommentar anklingen lässt – aber kein Nachteil sein muss:

Jacques de son côté n'était pas muet avec M. le secrétaire Richard, qui le trouvait un franc original, ce qui arriverait plus souvent parmi les hommes, si l'éducation d'abord, ensuite le grand usage du monde, ne les usaient comme ces pièces d'argent qui, à force de circuler, perdent leur empreinte. (JLF, S. 217)

Die Figur des Dieners Jacques zeichnet sich durch einen obsessiv in allen Lebenssituationen beschworenen und auf alle Arten von Situationen bezogenen Fatalismus aus, der in der hier vorgeführten Häufung und Wiederkehr unweigerlich komisch wirkt. Wie der vom Ritterwesen verblendete Don Quijote wird Jacques geistig blind für den ihn umgebenden Alltag und sieht überall die Vorsehung am Werk, ganz egal ob es um Beischlaf mit Frauen oder um Pferdediebstahl geht (JLF, S. 68f.). Sein Herr steht dieser Art von Philosophie anfangs skeptisch gegenüber und versucht noch eine Weile, Jacques zu widersprechen; er erinnert in dieser Phase von Diderots Roman an Sancho Panza zu Beginn des *Quijote*, der den „Caballero de la Triste Figura“ auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen versucht, indem er ihn u.a. darauf hinweist, dass Windmühlen keine Riesen sind (8. Kapitel des ersten Teils). Aber genauso, wie Sancho allmählich in die Denkweise seines Herren hineinfindet,¹⁴ so dass man insbesondere für den zweiten Teil von Cervantes' Roman von einer „quijotización de Sancho“ gesprochen hat (Güntert, S. 45),¹⁵ übernimmt Diderots Maître nach einer

¹⁴ Was deutlich sichtbar ist u.a. am Ende des ersten Teils, als Don Quijote im Käfig zurück in sein Heimatdorf gebracht wird und Sancho so großes Mitgefühl zeigt, dass der Barbier kommentiert: „¿También vos, Sancho, sois de la cofradía de vuestro amo? ¡Vive el Señor, que voy viendo que le habéis de tener compañía en la jaula, y que habéis de quedar tan encantado como él, por lo que os toca de su humor y de su caballería!“ (DQ, I, S. 551)

¹⁵ Dieser 1925 von Salvador de Madariaga geprägte Begriff wurde aufgegriffen u.a. von Georges Güntert in *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*. Barcelona: Puvill 1993 (z.B. S. 45). Diskutiert wird das Phänomen der allmählichen Angleichung von Don Quijote und Sancho auch von Christoph Storzki in seiner meisterhaften Überblicksdarstellung *Miguel de Cervantes*.

Weile den Prädestinationsglauben seines Dieners (JLF, S. 77, 85), wobei stellenweise wie bei Sancho ein gewisser Restbestand an ironischer Skepsis hervorscheint:

Qu'est-ce que cela signifie, disait Jacques. Est-ce un avertissement du destin?
LE MAÎTRE. – Mon ami, n'en doutez pas. [...] L'arrêt du destin, prononcé deux fois par votre cheval, s'accomplira. (JLF, S. 92)

Dem namenlos bleibenden Maître wird von Diderot der Tick zugeschrieben, ständig auf seine Uhr schauen zu müssen; als diese ihm einmal verloren geht, ist die Aufregung groß (JLF, S. 62f.). Zu Recht hat die Kritik auf die Verbindung zur materialistischen Philosophie von La Mettrie hingewiesen; dieser verglich 1748 in *L'Homme machine* den menschlichen Körper mit einem komplexen Uhrwerk.¹⁶ Diese Zuordnung scheint insofern plausibel, als der Maître in Diderots Roman explizit mit einem „automate“ verglichen wird (JLF, S. 63) und überdies weder im Denken noch im Handeln sehr viel Eigeninitiative ergreift. Jacques ist ihm in vielerlei Hinsicht überlegen; kurioserweise ist es gerade der Vertreter des Fatalismus, der sich vergleichsweise tatkräftig zeigt.

Dass der gesunde Menschenverstand eines Mannes aus dem Volk durchaus zu bestimmten Höhenflügen befähigt, hatte schon Sancho in seiner ihm spaßeshalber verliehenen Funktion als Gouverneur der Insel Barataria bewiesen und auch in *Tristram Shandy* hatte sich der Corporal Trim seinem Herren, dem bizarren Captain Toby, durchaus in mehr als einer Situation als mindestens ebenbürtig erwiesen. Hier in Diderots Roman werden jedoch die konventionellen Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft noch stärker in Frage gestellt als bei seinen beiden Vorgängern; durch *Jacques le Fataliste* weht unübersehbar bereits der egalitäre Geist der Aufklärung. Das zeigt sich besonders in jener Szene, als der Herr und sein Diener wegen der hübschen Denise in Streit geraten; der Maître hatte sich Jahre zuvor vergebens um diese bemüht und ist nun empört, dass diese sich ausgerechnet einem sozial Niedriggestellten hingeeben haben soll: „La coquine! préférer un Jacques!“ (JLF, S. 194) Sein Diener weist diese Art von Geringschätzung entschieden zurück:

Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 1991 (insbesondere S. 118), sowie in bestimmten Beiträgen des nach wie vor nützlichen Bandes *Don Quijote – Forschung und Kritik*. Hg. von H. Hatzfeld. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968 (= Wege der Forschung, CLX).

¹⁶ Toumarkine 1997, S. 324f.

JACQUES. – Un Jacques! un Jacques, Monsieur, est un homme comme un autre. LE MAÎTRE. – Jacques, tu te trompes, un Jacques n'est pas un homme comme un autre. JACQUES. – C'est quelquefois mieux qu'un autre. LE MAÎTRE. – Jacques, vous vous oubliez. (JLF, S. 194)

Damit wird der Streit zwischen den beiden erst richtig entfacht und der Herr bereut, den Diener bisher zu freundschaftlich behandelt und ihn nicht rechtzeitig in seine Schranken gewiesen zu haben; als der Maître und Jacques sich nicht einigen können, muss schließlich die Wirtin als Schlichterin fungieren (JLF, S. 196). Mit einiger Plausibilität hat man diese Szene mit der ebenfalls friedlich beigelegten Auseinandersetzung zwischen französischem König und Parlament zwischen 1770 und 1774 in Verbindung gebracht; in seinem Artikel zum Thema „Autorité politique“ für die *Encyclopédie* leugnete Diderot ein natürliches Recht bestimmter Menschen zur Herrschaft über andere, alle Menschen besäßen das gleiche Recht auf Freiheit.¹⁷

Neben diesem einander mit einigen Spannungen, aber auch mit aufrichtiger Zuneigung verbundenem Paar aus Herr und Diener – die bereits selbst für sich die Unzertrennlichkeit ihrer durch die Literatur der Nachwelt überlieferten Namen in Anspruch nehmen,¹⁸ womit sie sich implizit in die Tradition von Don Quijote und Sancho Panza stellen¹⁹ – weist Diderots Roman noch weitere Motive und Szenen auf, die an das cervantinische Vorbild erinnern. Am auffälligsten darunter ist sicherlich die schon von Rainer Warning kommentierte Episode, in der Jacques und sein Maître einem Leichenzug begegnen und der Diener anhand des Wappens auf dem Sarg folgert, darin müsse sein verstorbener ehemaliger Hauptmann liegen;²⁰ erst

¹⁷ Ibid., S. 344.

¹⁸ „[...] tant que Jacques vivra, [...] [et] tant que son maître vivra, et même après qu'il seront morts tous deux, on dira Jacques et son maître“ (JLF, S. 195).

¹⁹ Dass sein Name durch den Druck des ersten Teils von Cervantes' Roman bereits überall mit dem seines Herren verknüpft ist, stellt Sancho u.a. im 30. Kapitel des zweiten Teils fest, wo ihn die Herzogin nach dem Ritter von der traurigen Gestalt fragt: „—Decidme, hermano escudero: este vuestro señor, ¿no es uno de quien anda impresa una *historia* que se llama *del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?“ (DQ, II, S. 254)

²⁰ „Bientôt ils aperçurent un char drapé de noir, traîné par quatre chevaux noirs, couverts de housses noires [...]. Mon capitaine! mon pauvre capitaine! c'est lui, je n'en saurais douter, voilà ses armes... Il y avait, en effet, dans le char, un long cercueil sous un drap mortuaire.“ (JLF, S. 83)

später stellt sich heraus, dass der Trauerzug nur die Verkleidung von Schmugglern war und dass der Sarg dazu diente, gestohlenen Gut zu transportieren (JLF, S. 88). Die Vorlage hierfür findet sich im 19. Kapitel des ersten Teils des *Quijote*, wo der „Caballero de la Triste Figura“ ebenfalls schon einen seinen Weg kreuzenden Leichenzug falsch einschätzt,²¹ was zu komischen Verwicklungen führt.

2.2. Parallelen in Erzähltechnik und Romanauffassung

Das Hauptgewicht der Cervantes-Rezeption – und auch der Nachahmung des diesen weiterentwickelnden Sterne – in Diderots *Jacques le Fataliste* liegt jedoch ganz eindeutig auf der Modernität der Erzählhaltung, auf eben jenem Spiel mit den Ebenen von Realität und Fiktion, die weiter oben bereits als Gemeinsamkeit von *Quijote* und *Tristram Shandy* hervorgehoben wurden.

Diderots Verzicht auf traditionellen Realismus wird gleich im ersten Absatz dieses Romans durch die provokant vorgetragene Weigerung des Erzählers deutlich, den Herkunftsort oder das Reiseziel der zwei gemeinsam umherreitenden Männer zu benennen: „D’où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l’on sait où on va?“ (JLF, S. 41). Dies erinnert an die geographische Unbestimmtheit des cervantinischen „En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme“ (DQ, I, S. 97). Diese Haltung setzt sich auch im Inneren von *Jacques le Fataliste* fort; als der Herr seinen Diener bei einer der von diesem vorgetragenen Geschichten fragt, in welchem Dorf diese sich zugetragen habe, verweigert dieser eine präzisierende Angabe.²²

Erst kurz vor dem Ende gibt sich der auktoriale Erzähler – der auf ähnlich mysteriöse Weise über alle privaten Gespräche zwischen Jacques und dem Maître informiert ist wie Cide Hamete Benengeli über die Dialoge zwischen Don Quijote und Sancho – als fiktiver Herausgeber von ihm gefundener Aufzeichnungen zu erkennen (JLF, S. 300); dies erklärt, weshalb er

²¹ „Descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas [...]. Figurósele que la litera eran andas donde debía de ir algún mal ferido o muerto caballero, cuya venganza a él solo estaba reservada.“ (DQ, I, S. 239)

²² „LE MAITRE. – Et ce village s’appelait? JACQUES. – Si je vous le nommais, vous sauriez tout.“ (JLF, S. 112)

bereits zuvor für sich in Anspruch nehmen konnte, keinen Roman zu verfassen, sondern den selben Anspruch auf Wahrheit zu verfolgen wie ein Geschichtsschreiber (JLF, S. 258).²³ Wenn Diderots Erzähler sich mit Suetonius, dem antiken Verfasser von *De vita caesarum*, vergleicht (JLF, S. 242) oder sich von den Nachkömmlingen bekannter Altphilologen des 18. Jahrhunderts erhofft, diese würden eines Tages die Lücken in der Überlieferungsgeschichte von Jacques' Leben schließen (JLF, S. 247), ist jedoch der ironische Unterton nicht weniger deutlich erkennbar als bei Cervantes' vorgeblichem Fund eines arabischen Manuskripts in Toledo. In beiden Fällen wird der spielerisch behauptete Realitätsgehalt der Vorlage vom Herausgeber derselben bereits wieder in Frage gestellt; vom spanischen „Übersetzer“ beispielsweise im fünften Kapitel des zweiten Teils,²⁴ vom französischen „Éditeur“ vor allem gegen Ende des Werks.²⁵

Dass der Objektivitätsanspruch des Diderotschen Erzählers nicht ernsthaft aufrecht erhalten wird, zeigt sich durch die Art der Lesereinbindung; der schon bei Cervantes und noch stärker bei Sterne zur aktiven Mitwirkung aufgeforderte Rezipient darf hier sogar über die Art der Fortsetzung der Handlung mitbestimmen. An einer Stelle ist sich der Erzähler nicht sicher, ob der betrunkene Jacques die Nacht auf dem Boden verbringt oder auf den im Zimmer stehenden Stühlen; der Leser wird aufgefordert, über dieses Detail selbst zu entscheiden: „Il y a deux versions sur ce qui suivit [...]. De ces deux versions, [...] vous choisirez [...] celle qui vous conviendra le mieux.“ (JLF, S. 188) Spiegelbildlich dazu mischt sich auch der Maître in

²³ Diese – letzten Endes natürlich in der Tradition der Aristotelischen *Poetik* stehende – Abwägung der wechselseitigen Vorzüge von Fiktion und Historiographie findet sich schon bei Cervantes, beispielsweise im dritten Kapitel des zweiten Teils: „—Así es —replicó Sansón—; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador; el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.“ (DQ, II, S. 49)

²⁴ „Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el traductor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho.“ (DQ, II, S. 65)

²⁵ „L'éditeur ajoute: La huitaine est passée. J'ai lu les mémoires en question; des trois paragraphes que j'y trouve de plus dans le manuscrit dont je suis le possesseur, le premier et le dernier me paraissent originaux et celui du milieu évidemment interpolé.“ (JLF, S. 300)

den Fortgang von Jacques' an ihn gerichteter Erzählung ein, wenn diese nicht den von ihm gewünschten Verlauf aufweist.²⁶

Wie schon in Sternes *Tristram Shandy* tritt auch bei Diderot der Erzähler in einen regelrechten Dialog mit dem Leser; dieser wird nicht nur apostrophiert, sondern darf sich auch in direkter Rede zu Wort melden, um seine Reaktion auf das im Roman Dargebotene kundzutun, beispielsweise in Form von Verständnisfragen (JLF, S. 84) oder in Form von Wünschen über die zu behandelnden Themen (JLF, S. 101). In einer Art von „mise en abyme“ spiegeln überdies die Kommentare der Zuhörer der in Diderots Roman eingefügten Binnenerzählungen eben diese Rolle des Lesers; besonders gut beobachten lässt sich dies während der von der Wirtin vorgelegten Geschichte von Mme de La Pommeraye, deren grausame Rache am Marquis des Arcis von den Figuren der Rahmenerzählung ganz unterschiedlich bewertet wird.²⁷ Dies erinnert an das Puppenspiel des Maese Pedro in Cervantes' *Don Quijote*, wo die naive Reaktion der zuschauenden Titelfigur ebenfalls schon für einen bestimmten Typ von Leser stand.

Diderot thematisiert mehrfach die möglichen Missverständnisse, unter denen die Literatur genauso leidet wie die lebensweltliche Kommunikation; dies kann einerseits daran liegen, dass der Leser bzw. Zuhörer nicht mit der nötigen Aufmerksamkeit bei der Sache ist,²⁸ andererseits aber auch daran, dass ihm bestimmte Zusatzinformationen fehlen, um das sprachliche Zeichen richtig interpretieren zu können. Letzteres gilt für jene Situation, in der Jacques annimmt, bei der im Wirtshaus beklagten Nicole, von deren brutaler Behandlung durch herzlose Männer er hört, müsse es sich um die Tochter oder Angestellte der Wirtin handeln; erst nach einer Weile findet er heraus, dass Nicole eine Hündin ist (JLF, S. 123).

²⁶ „Et tu crois que je passerai trois mois dans la maison du docteur avant que d'avoir entendu le premier mot de tes amours? Ah! Jacques, cela ne se peut. Fais-moi grâce, je te prie, et de la description de la maison, et du caractère du docteur, et de l'humeur de la doctoresse, et des progrès de ta guérison; saute, saute par-dessus tout cela. Au fait! allons au fait!“ (JLF, S. 111)

²⁷ „JACQUES. – La chienne! la coquine! l'enragée! et pourquoi aussi s'attacher à une pareille femme? LE MAITRE. – Et pourquoi aussi la séduire et s'en détacher? L'HOTESSE. – Pourquoi cesser de l'aimer sans rime ni raison?“ (JLF, S. 178)

²⁸ „JACQUES. – Quand on n'écoute pas celui qui parle, c'est qu'on ne pense à rien, ou qu'on pense à autre chose que ce qu'il dit: lequel des deux faisiez-vous? LE MAITRE. – Le dernier.“ (JLF, S. 87)

Nicht nur der Leser wird in *Jacques le Fataliste* zu einer interagierenden Figur, sondern auch der auktoriale Erzähler des Romans, der doch traditionellerweise eigentlich „au-dessus de la mêlée“ stehen sollte. Diderots Erzähler lässt sich bisweilen so stark von den von ihm geschilderten Ereignissen mitreißen, dass er meint, diese inmitten bzw. an Stelle der Romanfiguren selbst zu erleben.²⁹ Unwiderstehlich komisch wirkt es, wie er dabei von dem dazwischen rufenden Leser auf seinen Fehler hingewiesen wird:

Là, j'entends un vacarme... – Vous entendez! Vous n'y étiez pas; il ne s'agit pas de vous. – Il est vrai. Eh bien! Jacques... son maître... On entend un vacarme effroyable. Je vois deux hommes... – Vous ne voyez rien; il ne s'agit pas de vous, vous n'y étiez pas. – Il est vrai. (JLF, S. 119)

Noch stärker als bei Cervantes und ähnlich wie bei Sterne verdrängen bei Diderot die zahlreichen Digressionen die eigentliche Haupthandlung, die weniger in der Reise von Jacques und seinem Herren, als vielmehr in dem zu Beginn angekündigten Bericht über Jacques' Liebschaften besteht; nicht nur der seinem Diener zuhörende Maître, sondern auch der Leser von Diderots Roman muss mehrfach nachfragen: „Et les amours de Jacques?“ (u.a. JLF, S. 202), bis dieses Versprechen des Erzählers ganz am Ende eingelöst wird. Die schon von Cervantes und nach ihm von Sterne kultivierte Kunst des überraschenden, mehrfach verschachtelten Wechsels verschiedener Erzählebenen wird von Diderot um neue Varianten bereichert: So baut er beispielsweise in die „histoire de son capitaine“, die Jacques seinem jetzigen Herren erzählt, erst die Geschichte des Almosensammlers M. Le Pelletier ein, die Jacques in Orléans erzählt wurde, als er sich dort gerade mit seinem damaligen militärischen Vorgesetzten aufhielt (JLF, S. 90f.), dann aber auch noch die Geschichte des M. de Guerchy (JLF, S. 146ff.). Oder es kommt zu einer Begegnung zwischen einer Figur aus einer Binnenerzählung und den Figuren der Rahmenhandlung, was bereits bei Cervantes häufig der Fall war; hier bei Diderot wird dies noch dadurch verkompliziert, dass der Marquis des Arcis, als er auf Jacques und dessen Maître trifft, diesen seinerseits die Geschichte seines Sekretärs Richard erzählt (JLF, S. 202ff.).

Wie schon im *Don Quijote* und wie in *Tristram Shandy* werden auch in *Jacques le Fataliste* die Binnenerzählungen ihrerseits mehrfach unterbrochen, so etwa zu Beginn der bereits erwähnten Geschichte der Mme de la

²⁹ „Je ne sais de qui sont ces réflexions, de Jacques, de son maître ou de moi.“ (JLF, S. 144)

Pommeraye, als die vortragende Wirtin ständig durch Zwischenrufe der Gäste, ihres Mannes oder von Lieferanten gestört wird:

Et tout en parlant ainsi, il prenait sa canne et son chapeau et s'en allait, oubliant quelquefois de l'embrasser. Mme de La Pommeraye... (*Madame? – Qu'est-ce? – Le tonnelier. – Qu'il descende à la cave, et qu'il visite les deux pièces de vin.*) Mme de La Pommeraye pressentit qu'elle n'était plus aimée; il fallut s'en assurer, et voici comment elle s'y prit... (*Madame? – J'y vais, j'y vais.*) L'hôtesse, fatiguée de ces interruptions, descendit, et prit apparemment les moyens de les faire cesser. (JLF, S. 139)

Als autoreflexive Symbole der ständig abschweifenden, scheinbar zufalls-gesteuerten Erzählweise lassen sich sowohl bei Cervantes als auch bei Diderot die von den Hauptfiguren gerittenen Pferde interpretieren. Hatte schon Don Quijote darauf verzichtet, Rocinante das Ziel vorzugeben, und den alten Gaul seinen Weg selbst suchen lassen,³⁰ so ist es hier Jacques, der – darin die Haltung des Erzählers spiegelnd – seinem Pferd die Zügel schleifen lässt: „Son usage était de le laisser aller à sa fantaisie³¹; car il trouvait autant d'inconvénient à l'arrêter quand il galopait, qu'à le presser quand il marchait lentement.“ (JLF, S. 68)

Genauso wie Cervantes und Sterne baut Diderot nicht wenige metaliterarische Diskurse sowie explizite intertextuelle Verweise in seinen Roman ein; er erörtert beispielsweise, ob Jacques wirklich „hydrophobe“ gesagt haben könne, denn dieses gelehrte Wort sei doch eigentlich unvereinbar mit der geringen Bildung dieser Figur (JLF, S. 286). Diderots Erzähler verteidigt sich, es sei nicht unüblich, dass ein Autor seine Geschöpfe in der ihm eigenen Stillage sprechen lasse, und außerdem sei „hydrophobe“ kürzer als eine umständliche Umschreibung in Jacques' beschränktem Wortschatz (JLF, S. 287). Bei den offen zur Schau gestellten intertextuellen Bezügen überwiegt die Nennung von für Diderot zeitgenössischen Autoren des 18. Jahrhunderts (u.a. Voltaire, Richardson, Goldoni); der Erzähler des Ro-

³⁰ So gleich beim ersten Ausritt: „prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras“ (DQ, I, S. 106; ähnliche Stellen finden sich auch später, beispielsweise im 21. und 23. Kapitel des ersten Teils).

³¹ Dieser Schlüsselbegriff wird ebenso verwendet, als der Erzähler des Romans den Leser auffordert, die darin von Jacques erzählte Geschichte seiner Lieb-schaften nach Gutdünken fortzusetzen: „Je vois, lecteur, que cela vous fâche; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie.“ (JLF, S. 299)

mans situiert *Jacques le Fataliste* im übrigen in der humoristischen Tradition sowohl des heroikomischen Epos italienischer Provenienz³² als auch von Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* (JLF, S. 300). Dass Hinweise auf Cervantes³³ und Sterne dabei nicht fehlen – im Falle des Spaniers auf dem Umweg über seine Figuren (JLF, S. 97), im Falle des Engländers zunächst über den Titel seines Hauptwerks (JLF, S. 301), dann auch durch die Erwähnung von dessen Verfasser – versteht sich nach dem bisher Dargelegten beinahe von selbst.

Durch all diese erzählerischen Stilmittel wird die Aufmerksamkeit des Lesers in nicht unerheblichem Umfang vom Inhalt der Darstellung auf deren Form hin verschoben und letztere dabei gleichzeitig problematisiert; die Summe der gerade beschriebenen Charakteristika macht die Modernität der drei uns hier interessenden Romane aus. Diderot ließ es sich nicht nehmen, den Leser auf die Durchbrechung der zu seiner Zeit üblichen Gattungsnormen hinzuweisen: „C'est ainsi que cela arriverait dans un roman [...]; mais ceci n'est pas un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore.“ (JLF, S. 76)

Resümee

Wie gezeigt werden konnte, wurde die Cervantes-Rezeption in *Jacques le Fataliste* in nicht unerheblichem Maße konditioniert von Diderots unmittelbar vorhergehender Sterne-Lektüre. Der Engländer hatte in *Tristram*

³² Neben Ariosts *Orlando furioso* von 1516 findet Erwähnung auch Niccolò Forteguerris *Ricciardetto*, kurz nach dem Tod des Verfassers erstmals 1738 erschienen (JLF, S. 97); in der komisierenden Darstellung des Ritterwesens sind beide Werke natürlich verwandt mit Cervantes' *Don Quijote*. Die Rezeption des Spaniers in Italien lässt sich im übrigen schon sehr bald nach der Veröffentlichung der beiden Teile von dessen Roman nachweisen: Im neunten Gesang von Alessandro Tassonis heroikomischem Epos *La secchia rapita* (Erstausgabe 1622) ist in der 72. Oktave die Rede von „Quel Don Chisotto in armi sí sovrano“. (Tassoni wird zitiert nach der Ausgabe Firenze: Sansoni 1984, a cura di Pietro Papini, hier S. 165.)

³³ Die auch außerhalb dieses Werks vorliegen: In einem 1781 – und somit nach der Erst-Veröffentlichung von *Jacques le Fataliste* in der *Correspondance littéraire* – verfassten Brief an seine Tochter schrieb Diderot, er habe den von ihm lange bezweifelten Wert der Romangattung endlich erkannt; Bestandteil des „Rezepts“ zur Herstellung eines guten Romans seien „quatre chapitres de *Don Quichotte*“. [Zitiert nach dem Anhang von Denis Diderot: *Les Bijoux indiscrets*. Paris: Gallimard 1999 (1748), S. 360.]

Shandy die zwar konzeptionell revolutionären, aber häufig in der Ausführung noch in einem rudimentären Stadium verbleibenden Ansätze des Spaniers zu einer modernen Romanauffassung sehr stark weiterentwickelt und bereits auf den Stand des 18. Jahrhunderts gebracht. Diese zeitliche Nähe erklärt, weshalb *Jacques le Fataliste* vordergründig mehr mit *Tristram Shandy* gemeinsam hat als mit Cervantes' *Don Quijote*; in Wirklichkeit jedoch gehen die beiden Romane der Aufklärungsepoche gleichermaßen auf das gemeinsame große Vorbild aus dem Siglo de Oro zurück.