

Große Werke der Literatur

BAND XIII

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2012/2013

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

francke |
VERLAG

Titel: Schmuckbuchstabe aus Hans Sachs:
(Das vierdt poetisch Buch) mancherley neue Stücke schöner gebundener Reimen.
Nürnberg: Heußler, 1576; Oettingen-Wallersteinsche Sammlung der Universität Augsburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2015 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

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.
Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>
E-Mail: info@francke.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8544-4

Miguel de Cervantes

Rinconete y Cortadillo (1613)

und die Übertragung durch Niclas Ulenhart als *Historia von Isaac
Winckelfelder und Jobst von der Schneidt* (1617)

Hanno Ehrlicher

I Was ist ein ‚großes Werk‘?

Der Leser eines Sammelbandes mit dem Titel *Große Werke der Literatur* erwartet genau dies: Interpretationen großer Werke der Literatur. Als Beiträger zu einem solchen Band eine Novelle auszuwählen, die gattungstypisch ja ein eher kleines Werk darstellt, steht dazu allerdings nur scheinbar im Widerspruch, denn die Rede von der „Größe“ der Literatur meint ja nicht den quantitativen Umfang von Texten, sondern soll vielmehr einen qualitativen Maßstab bezeichnen und kanonisch gewordener, als literatur- und kulturgeschichtlich besonders werthaltig und bedeutend geltende Texte aus der Masse des Gedruckten herausheben. Dass der spanische Schriftsteller Miguel de Cervantes an sich ein bedeutender Autor ist, der nicht nur für die spanische Literaturgeschichte überaus wichtig ist, sondern auch für die Geschichte der Weltliteratur, wird niemand ernsthaft bestreiten. Genauso unstrittig ist aber auch, dass als das eigentlich ‚große‘ Werk dieses Autors der *Don Quijote* gilt – mit guten Gründen, wie Thomas Scheerer in einer luziden Interpretation bereits im ersten Band dieser Reihe zu Großen Werken der Literatur gezeigt hat.¹ Die übrige Textproduktion verblasst daneben. Das gilt auch für die Sammlung der *Novelas ejemplares*, die Cervantes 1613 publizierte und die insgesamt zwölf Kurzgeschichten enthält – zählt man die Doppelnovelle *Die trügerische Heirat* (*El casamiento engañoso*) und *Das Zwiegespräch der Hunde* (*El Coloquio de los perros*) als zwei Einheiten. Bedeutend geworden ist die Novellensammlung als ganze für den weiteren Verlauf der Gattungsentwicklung in Spanien. Das zeigt sich bereits an der Kontinuität, mit der man nach Cervantes in weiteren Sammlungen in Spanien meist das Adjektiv „ejemplar“ beibehielt und so die lehrhaft-exemplarische Dimension der Novellistik ausstellte – angefangen von Juan Pérez de Montalbán, der seine *Vorfälle und Wunder der Liebe* (*Sucesos y prodigios de amor*, 1626) im Untertitel in deutlichen Anklang an Cervantes näher als „ocho novelas

¹ Thomas Scheerer: „Miguel de Cervantes: ‘Don Quijote’“. In: Geppert, Hans Vilmar, (Hg.): *Große Werke der Literatur. Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg*. Augsburg 1990, S. 69-86.

exemplares“ bestimmt, bis hin zu María de Zayas y Sotomayor, die den ersten Band ihrer Sammlung von Liebesnovellen *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) nannte. Außerhalb Spaniens wurde die Novellensammlung von Cervantes allerdings lange Zeit gar nicht als Einheit betrachtet (die Einheitlichkeit der Sammlung als ein konzeptionell geschlossenes Ganzes ist in der Forschung übrigens bis heute sehr umstritten).² In anderen Kulturkreisen wurden oft nur einzelne Texte daraus rezipiert. Die erste deutschsprachige Übertragung der Novelle *Rinconete y Cortadillo*, die 1617 unter dem Titel „Historia von Issac Winckelfelder und Jobst von der Schneid“ erschien und – wie zu zeigen sein wird – alles andere als eine simple Übersetzung ist, belegt diesen Sachverhalt beispielhaft. Aufgrund dieser Tatsache könnte man nun entweder schlussfolgern, dass die *Novelas ejemplares* anders als der *Don Quijote* eben gar kein wirkliches ‚Werk‘ der Weltliteratur sind. Oder man kommt umgekehrt zur Auffassung – und dies ist der Weg, der im Weiteren beschritten werden soll –, dass die Kategorie des Werkes, die für den alltäglichen Umgang mit der Literatur in der Moderne bis heute prägend ist, zu hinterfragen ist, zumindest was die Literatur der Frühen Neuzeit betrifft, die noch sehr grundsätzlich und in einem ganz materiellen Sinne von der Mobilität der Texte gekennzeichnet war.

II Vom Werk zum Text: Anmerkungen zur frühneuzeitlichen Mobilität der Literatur

Aus einem bestimmten Blickwinkel, nämlich vom Standpunkt der sogenannten ‚Postmoderne‘ aus, ist der Werkbegriff schon längst in Frage gestellt worden. 1971 veröffentlichte der französische Zeichentheoretiker Roland Barthes einen Aufsatz in der *Revue d'Esthétique*, der Furore machen sollte und der inzwischen zum kanonischen Bestandteil moderner literaturwissenschaftlicher Text-Theorie geworden ist: *De l'oeuvre au texte – Vom Werk zum Text*. Schon die dabei vollzogene schroffe Entgegensetzung der Begriffe ‚Werk‘ und ‚Text‘ richtete sich gegen die geltende Üblichkeiten der Sprachverwendung, nach der beide Begriffe im Grunde synonym gebraucht werden, da Text und Werk in einer materiell begründeten metonymischen Nähe stehen. So lesen wir etwa zeitgleich in der fünften Auflage des *Sachwörterbuchs der Literatur* von Gero von Wilpert, der in diesem Zusammenhang als ein typischer Repräsentant der Literaturwissenschaft vor der Wende des Strukturalismus und des Poststrukturalismus gelten darf, zum Eintrag ‚Text‘:

Grundlage der Literaturwissenschaft ist der genaue Wortlaut eines Werkes oder dessen Teile, auch der inhaltliche Hauptteil einer Schrift im Gegensatz zu Anmerkungen, Registern, Illustrationen und sonstigen Beigaben [...] Im heutigen Literatenjargon gleichbedeutend mit „Werk“³.

² Einen Einblick in die neuere Forschungslage geben u.a. Stephen Boyd (Hg.): *A Companion to Cervantes's ‚Novelas ejemplares‘*. Woodbridge u.a. 2005, sowie Hanno Ehrlicher und Gerhard Poppenberg (Hg.): *Cervantes' ‚Novelas ejemplares‘ im Streifeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit*. Berlin 2006.

³ Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Erweiterte 5. Auflage. Stuttgart 1969, S. 773.

Entsprechend wird dann auch noch in der sechsten Auflage von 1979 ‚werkimmanent‘ (ein eigener Eintrag zum Lemma ‚Werk‘ ist nicht vorhanden) schlicht mit ‚textimmanent gleichgesetzt‘.⁴ Roland Barthes seinerseits trennte gegen diesen üblichen Sprachgebrauch beide Begriffe scharf voneinander, indem er einen vollkommen entmaterialisierten, rein semiotischen Textbegriff propagiert und ihn von der statischen Materialität des Werkes absetzt:

Der Unterschied besteht darin: das Werk ist ein Bruchstück Substanz, es nimmt einen Teil innerhalb des Raums der Bücher ein (zum Beispiel in einer Bibliothek). Der ‚Text‘ hingegen ist ein methodologisches Feld. [...] das Werk ruht in der Hand, der Text ruht in der Sprache: er existiert nur innerhalb eines Diskurses [...] der ‚Text‘ ist nicht die Zersetzung des Werks, sondern das Werk ist der imaginäre Schweif des ‚Textes‘. Oder: *der Text erweist sich nur in einer Arbeit, einer Produktion*. Daraus folgt, daß der ‚Text‘ nicht enden kann (etwa auf dem Regal einer Bibliothek); seine konstitutive Bewegung ist die Durchquerung (er kann unter anderem das Werk, mehrere Werke, durchqueren).⁵

Barthes trennt damit begrifflich, was als die Doppelnatur jedes Schrift-Textes verstanden werden kann: die materielle, an einen Überlieferungsträger gebundene und durch ihn fixierte Zeichenverknüpfung und den immateriellen semiotischen Gehalt der Zeichen, der durch jeden Zeichenbenutzer und seinen Rezeptionsvorgang neu bestimmt wird und deshalb, aufgrund der prinzipiellen Offenheit semiotischer Prozesse, nie einen endgültigen Zustand erreichen kann. Allerdings nimmt Barthes diese Trennung der Ebenen nicht neutral aus rein analytisch-deskriptiven Zwecken vor, sondern verfolgt mit ihr eine klar polemische Intention. Der Schritt vom Werk zum Text, den er selbst programmatisch fordert, soll keine Bewegung darstellen, die reversibel wäre und in der beide Durchgangsorte prinzipiell gleichwertige Alternativen böten, sondern ist dezidiert als eine Fortschrittsvision formuliert. Barthes scheut sich nicht, sogar von einer „gesellschaftlichen Utopie“ zu sprechen.⁶ Um diese zu erreichen, kritisiert er nicht nur die Autorität des Autors, dessen ‚Tod‘ bereits zuvor im emblematischen Jahr 1968 proklamiert worden war,⁷ sondern auch die damit einhergehende Fixierung aufs Werk. Der erwünschte Weg zur Utopie führt für den französischen Theoretiker unwiederbringlich weg vom Werk, das genealogisch vom Autor und dessen Intentionen bestimmt sei, der Kontrolle der Institutionen und deren

⁴ Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*. 6. verb. und erw. Auflage. Stuttgart 1979, S. 908f.

⁵ Roland Barthes: „Vom Werk zum Text“. In: Stephan Kammer und Roger Lüdeke (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*, S. 40-51, hier S. 42.

⁶ Ebd., S. 50: „Der ‚Text‘ partizipiert, indem er der Ordnung des Signifikanten angehört, auf seine Weise an einer gesellschaftlichen Utopie; der ‚Text‘ vollzieht, bevor dies die ‚Geschichte‘ tut (vorausgesetzt, sie entscheidet sich nicht für die Barbarei), wenn schon nicht die Transparenz der gesellschaftlichen, so doch die der sprachlichen Beziehungen [...]“.

⁷ Roland Barthes: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis und Gerhard Lauer u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2007, S. 185-193. Der Text wurde zwar erstmals schon Ende 1967 in englischer Übersetzung publiziert, erschien im französischen Original dann aber in der Zeitschrift *Manteia* erst im darauffolgenden Jahr. Die zeitliche Zusammenfall zwischen Publikation und den ‚Ereignissen‘ von 1968 ist hier sicher kein Zufall, sondern symptomatisch, denn Barthes‘ Autorkritik ist ganz deutlich dem autoritätskritischen Geist jener Zeit verbunden.

Wunsch nach Kanonbildung unterworfen bleibe und hörigen Lesern zum weitgehend unmündigen Konsum anheimgegeben werde. Der Text als werkunabhängiges, freies semantisches Mobile impliziert für Barthes dagegen die unbeschränkte Entfaltung der spielerischen und produktiven Möglichkeiten selbstbestimmter Rezipienten, die vom passiven mimetischen Nachvollzug eines gegebenen Sinns zur aktiven Lust am Text finden, wie der Autor wenig später in seiner Abhandlung *Die Lust am Text* (*Le plaisir du texte*, 1973) in allen Details ausführt.

Man kann gegen diese Texttheorie, vor allem was ihre ideologie- und gesellschaftskritischen Aufladungen betrifft, einiges einwenden. Immerhin scheint die postmoderne Vision von Roland Barthes im Zeitalter digitaler Texte, die im hypertextuell konstituierten Internet weitgehend befreit von auktorialer Kontrolle zirkulieren und zu einer akuten Krise des urheberrechtlichen Verständnisses vom Werk als schöpferischem Eigentum geführt haben, eine neue technologische Grundlage gewonnen zu haben und damit für viele auch wieder neue Plausibilität zu besitzen. Allerdings verdankt sich die technisch verwirklichte Mobilität des Textes heute gerade nicht dem Bewusstsein der Rezipienten (bzw. der *user*, zu denen weitgehend bewussthlose Textverbraucher verkommen), womit ein für den semiologischen Textbegriff zentrales Kriterium fehlt. Das Textverständnis der Postmoderne, das gerade bei Roland Barthes trotz des unüberhörbaren materialistischen Zungenschlags seiner Rede vom ‚Text‘ idealistisch ein reines, von kulturpragmatischen Bedingungen völlig abstrahiertes Bewusstsein des Rezipienten konstruiert, erfüllt sich so nur scheinbar in der neuen Medienwelt. Vielmehr bleibt der postmoderne Textbegriff in seiner kritisch-polemischen Abwehr von einer modernen Werkzentrierung abhängig, die sie nicht wirklich überwindet, sondern *ex negativo* perpetuiert. Über die Feier des mobilen Textes hat die Postmoderne nämlich eine Dimension von Mobilität fast gänzlich aus dem Blick verloren, die *vor* der Moderne, in der Frühen Neuzeit, noch kennzeichnend für die Literatur war. Gemeint ist eine Instabilität der Texte auch und gerade auf ihrer materiellen Ebene, die in der Zeit des frühen Buchdrucks keineswegs die Ausnahme darstellte, sondern die Regel, und die erst im Zuge der Durchsetzung eines eigentumsrechtlichen Verständnisses von Autorschaft und mit zunehmender Institutionalisierung der Literatur verschwand.⁸ Der Weg vom Werk zum Text, der in der folgenden Interpretation der cervantineschen Novelle und ihrer deutschen Übertragung besprochen werden soll, ist also keiner von der Moderne zur Postmoderne, sondern umgekehrt einer, der vor die Moderne zurückführt in die Frühe Neuzeit.

III Textmobilität im ‚Werk‘ des Cervantes

Es gäbe grundsätzlich viele mögliche Beispiele, an denen sich die behauptete materielle Instabilität von Texten in der Frühen Neuzeit aufzeigen ließe. Die Schriften von

⁸ Zur Mobilität der Texte der Frühen Neuzeit vgl. beispielhaft die Studie von Reinhard Uhrig: *Changing ideas, changing texts: First-Person novels in the early modern period*. Frankfurt a. M. u.a. 2001, insbesondere S. 25 ff.

Cervantes sind insgesamt ein sehr gutes. Gerade der zweiteilige Roman *Don Quijote* zeugt binnenfiktional wie realgeschichtlich von der behaupteten textuellen Mobilität. Binnenfiktional, indem er bereits im neunten Kapitel des ersten Teils den spektakulären Fund einer arabischen Manuskriptfassung inszeniert, die den vermeintlichen Herausgeber der Chronik des Don Quijote überhaupt erst dazu ermöglicht, den Text weiter zu erzählen, wobei allerdings außer dem Zufall des Fundes auch noch die Hilfe eines Übersetzers notwendig ist. Dieser Auflösung der Werkhaftigkeit des Textes innerhalb der Fiktion entspricht außerhalb der Fiktion der reale Autorschaftsstreit zwischen Cervantes und dem Autoren mit dem Pseudonym „Avellaneda“, der einen zweiten Teil der Abenteuer des sinnreichen Junkers schon auf den Markt gebracht hatte, bevor Cervantes mit seinem eigenen zweiten Teil wieder die erzählerische Autorität über ‚seinen‘ Text zurückgewinnen konnte.⁹ Da der *Don Quijote*, wie schon erwähnt, ja bereits gründlich von Thomas Scheerer vorgestellt worden ist, soll dieses ‚große Werk‘ aber nur den Ausgangspunkt bilden, um von dort zu einem dem Umfang nach viel kleineren Text zu gelangen, der kurzen Novelle *Rinconete y Cortadillo*. Die Verbindung zu schaffen fällt nicht schwer, denn sie ist vom Autor selbst vorgegeben. Cervantes erwähnt bereits im ersten Teil des *Don Quijotes* 1605 mit offensichtlichem Stolz diese zu diesem Zeitpunkt nach noch unveröffentlichte Novelle, die vermutlich den Ausgangspunkt des 1613 veröffentlichten Bandes der *Novelas ejemplares* bildete. So heißt es in einer Szene, die im Wirtshaus eines gewissen Herrn Palomeque spielt:

Der Wirt trat zum Pfarrer, händigte ihm einige Schriften ein und sagte, er habe sie in einem Futter des Mantelsacks gefunden, in dem er auch die „Novelle vom unziemlich Neugierigen“ entdeckt hatte. Da nun der Eigentümer des Mantels nicht wiedergekommen sei, möge der Pfarrer alle diese Schriften mitnehmen, denn da er selber nicht lesen könne, wolle er sie auch nicht. Der Pfarrer dankte ihm, schlug die Blätter auseinander und sah, daß am Anfang der Handschrift zu lesen stand „Novelle von Rinconete und Cortadillo“, woraus er entnahm, es müsse sich dabei wirklich um eine Novelle handeln, und da ihm die „Novelle vom unziemlich Neugierigen“ gefallen hatte, die gut war, nahm er an, daß auch diese es wäre, denn möglicherweise stammten beide aus der Feder des gleichen Verfassers; so steckte er sie ein und nahm sich vor, sie zu lesen, sobald er die erforderliche Muße dazu fände.¹⁰

Die erwähnte „Novelle vom unziemlichen Neugierigen“ ist dem Leser an dieser Stelle schon bekannt. Sie hat als eingeschobene Erzählung das 33. und 34. Kapitel

⁹ Die Spekulationen über die mögliche Identität „Avellanedas“ sind inzwischen so ins Kraut geschossen, dass sie einen kaum mehr überschaubaren eigenen Forschungszweig ergeben. Auch zum Verhältnis des *Don Quijote* von Cervantes zu dem mit ihm rivalisierenden Werk ‚Avellanedas‘ gibt es inzwischen reichhaltige Forschung. Ich verweise hier lediglich auf die noch frische und sehr inspirierte Lektüre von William H. Hinrichs: *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*. Woodbridge, Suffolk, UK 2011, S. 200-222, sowie auf die noch unveröffentlichte, aber kurz vor dem Druck stehende Doktorarbeit von David Alvarez Roblin: *Pratiques de l'apocryphe dans le roman espagnol au début du XVII^e siècle: approche comparée du « Guzmán » de Luján et du « Quichotte » d'Avellaneda*.

¹⁰ Im Haupttext wird hier und im folgenden nach der Übersetzung des *Don Quijote* von Anton M. Rothbauer zitiert, hier S. 582f.

des *Quijote* gefüllt. Im gleichen Mantelsack, aus dem der Erzähler bereits diese erste Novelle gezaubert hatte, soll sich nun also erneut – im Futter versteckt – eine weitere Novelle befinden. Sie wechselt nicht nur den Besitzer, sondern wird damit innerhalb der Fiktion auf Reisen geschickt. Parallel dazu blieb der Text auch außerhalb der Fiktion in Bewegung und kehrte für den spanischen Leser vollständig lesbar im Rahmen der *Novelas ejemplares* wieder. Doch damit endete die Geschichte des Novellentextes keineswegs. In Manuskriptform existierte noch eine weitere spanische Fassung des *Rinconete*, der neben dem *Celoso extremeño* im Übrigen die einzige Novelle des Bandes darstellt, von der auch eine handschriftliche Fassung erhalten ist. Francisco Porras de la Cámara, der Pfründer der Kathedrale von Sevilla hat sie vermutlich um 1604 oder 1605 für den Erzbischof der Stadt verfertigt, weshalb dieser Textträger in der Forschung allgemein ‚Manuskript von Porras‘ tituiert wird. Dieser Hinweis ist deshalb wichtig, weil das Vorhandensein einer Textfassung vor der Veröffentlichung des Novellenbandes überhaupt erst erklärt, warum diese Novelle im deutschsprachigen Raum eine ganz besondere Karriere machen konnte.¹¹ 1617 erschien sie dort nämlich in einem von Andreas Arperger¹² in Augsburg realisierten Druck in einem ganz neuen Werkkontext, zusammengebunden nicht mit den anderen *Novelas ejemplares*, die überhaupt erst 1753 vollständig ins Deutsche übertragen wurden¹³, sondern mit der anonymen *Vida de Lazarillo de Tormes*. Aus der cervantini-schen Novelle ist eine von insgesamt zwei „kurtzweilige[n], lustige[n] und lächerliche[n] Historien“ geworden, wie der barocke Titel des Buches nun formuliert (vgl. Abbildung 1), in dem jeder Hinweis auf die ursprüngliche Autorschaft von Cervantes fehlt. Stattdessen fungiert nun ‚Niclas Ulenhart‘ als Autor bzw. ‚Beschreiber‘ der Geschichte, wobei die Identität dieser Person bis heute weitgehend ungeklärt ist.¹⁴

Soweit zur materiellen Entstehungsgeschichte des Textes, welche die strukturelle Voraussetzung dafür bildet, dass der im Übersetzungsprozess vorgenommenen Kulturtransfer überhaupt stattfinden konnte. Sie macht diesen Text zu einem ‚Werk‘, das – wenn überhaupt von Werk gesprochen werden soll – ein sich wandelndes Werk und ein Werk des Wandels ist.

¹¹ Zur Entstehungs- und Editions-geschichte des Textes verweise ich auf die Zusammenfassung von Gerhart Hoffmeister in seinem Nachwort zu Niclas Ulenhart: *Historia von Issac Winckelfelder und Jobst von der Schneid 1617*. München 1983, S. 259f.

¹² Eine kurze biographische Skizze zu diesem Augsburger Drucker findet sich im Handbuch *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Helmut Gier und Johannes Janota im Auftrag der Stadt Augsburg, Wiesbaden 1997, S. 1237f.

¹³ Die erste komplette Übersetzung erschien in zwei Teilen unter dem Titel *Satyrische und Lehrreiche Erzählungen des Michel de Cervantes Saavedra, Verfasser der Geschichte des Don Quichotts; Nebst dem Leben dieses berühmten Schriftstellers, wegen ihrer besondern Annehmlichkeiten* in das Teutsche übersetzt. Frankfurt und Leipzig. In der Knoch- und Eßlingerischen Buchhandlung 1753. Alle wesentlichen Daten zur Geschichte der deutschen Übersetzungen der *Novelas ejemplares* liefert Alberto Marino: „Die Rezeption des *Rinconete y Cortadillo* und der anderen pikaresken Novellen von Cervantes im deutschsprachigen Raum (1617-1754)“. In: *Daphnis* 34 (2005), S. 23-135.

¹⁴ Zur bisherigen, weitgehend von Spekulationen geprägten Diskussion um die Identität des Autors vgl. ebd., S. 28-31.

Zwo kurtzweilige/ lustige/ vnd
lächerliche Historien/

Die Erste / von

Lazarillo de Tormes, einem

Spanier/ was für Hertomens er ge-
wesen/ wo / vnd was für abentherliche Possen/
er in seinen Herrendiensten getriben/ wie es ime auch
darbey/ diß er gehenrat/ ergangen/ vnd wie er leiff-
lich zu etlichen Teutschen in Kundschafft gerathen.

Auf Spanischer Sprach ins Teutsche
ganz treulich transferirt.

Die ander / von Isaac Win- ckelfelder/ vnd Jobst von der Schneib/

Wie es disen beyden Gesellen in der weitberühm-
ten Statt Prag ergangen / was sie daselbst für ein
wunderfelgame Bruderschaft angetroffen/ vnd sich
in dieselbe einuerleiben lassen.

Durch

Niclas Blenhart beschriben.



Wedruckt zu Augspurg/ durch Andrean Ap-
ger/ In verlegung Niclas Hainrichs.

M. D. C. XVII.

Abbildung 1: Zwo kurtzweilige/ lustige/ vnd lächerliche Historien,
Titelkupfer der Originalausgabe von 1617.

IV Von der Venta del Molinillo zum Patio de Monipodio: Cervantes' quasi-pikareske Novelle *Rinconete y Cortadillo*

Bewegung kennzeichnet die Novelle, deren spanisches Original nun vorgestellt werden soll, nicht nur auf der Ebene der Entstehungs- und Verbreitungsgeschichte. Sie ist auch ein zentrales Thema des Textes, der grundsätzlich dem Plot des Schelmenromans bzw. der spanischen *novela picaresca* folgt. Cervantes reagierte mit diesem Text – und nicht nur mit ihm, sondern auch mit einer ganzen Reihe weiterer Novellen sowie in Passagen des *Don Quijote* – auf den Erfolg, den diese Gattung kurz nach der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in Spanien feierte.¹⁵

Auch wenn es mit der *Vida de Lazarillo de Tormes* (*Leben des Lazarillo vom Tormes*), die 1554 in vier verschiedenen Ausgaben an unterschiedlichen Orten (Antwerpen, Burgos, Alcalá de Henares und Medina del Campo) erschienen war, längst schon einen Prototyp für eine mögliche Gattung gab, kam es zur faktischen Entstehung einer solchen Gattung im Sinne eines generischen Modells, das im Bewusstsein von Lesern, Verlegern und Autoren wirksam ist, erst mit dem Erscheinen des ersten Teils des *Guzmán de Alfarache* von Mateo Alemán im Jahr 1599. Durch die Veröffentlichung dieses Romans, der ein regelrechter Bestseller seiner Zeit wurde, entstand eine Ähnlichkeitsbeziehung, die rückwirkend das kleine, anonym erschiene Bändchen zum Vorläufer eines erzählerischen Erfolgsmusters machte, das nun von einer ganzen Reihe von Schriftstellern aufgegriffen und variiert wurde, wobei um 1604 geradezu ein fieberhafter Wettbewerb um die Aneignung des neuen Modells entstand. Zwei Hauptmerkmale dieses Modells sind die autobiographische bzw. pseudoautobiographische Form des Erzählens und die Tatsache, dass dabei ein niederes Subjekt von zweifelhafter, sozial randständiger Herkunft den Status eines Protagonisten erlangt. Die Bedeutung der Herkunft ist in der *novela picaresca* dabei meist schon im Titel durch den geographischen Zusatz zum Eigennamen des Protagonisten hervorgehoben. *La Vida de Lazarillo de Tormes/ Das Leben des kleinen Lazarus vom Tormes* bzw. *Primera parte de la Vida del pícaro Guzmán de Alfarache/ Das Leben des Pikaros Guzman von Alfarache*, wie der erste Teil des Romans von Mateo Alemán in den auf die Erstausgabe folgenden Editionen meist titulierte war. Der Stammbaum des Pikaros gründet dabei aber nicht im Sinne einer adeligen Genealogie auf herrschaftlichem Landbesitz, sondern verweist auf den Abgrund einer Geburt unter zweifelhaften Umständen.

¹⁵ Unumstritten ist in der Forschung, dass Cervantes sich außer in *Rinconete y Cortadillo* auch im *Coloquio de los perros* mit der Gattung der Pikareske auseinandersetzt, und dass die Figur des Gines de Pasamonte im *Don Quijote* ebenfalls auf diese neue Gattungstradition anspielt. Weniger strukturelle als punktuelle Verbindungen lassen sich außerdem in *La Gitanilla* und *La illustre fregona* nachweisen. Während also die Tatsache einer recht intensiven Beschäftigung mit der *novela picaresca* bei Cervantes an sich von allen Forschern konstatiert wird, diskutiert man die Frage nach der damit verbundenen Positionierung Cervantes (ironisch, parodistisch, ambivalent oder gar affirmativ?) äußerst kontrovers. Für einen ersten Einblick in die Diskussion verweise ich nur auf Katharina Niemeyer und Klaus Meyer-Minnemann: „Cervantes y la Picaresca“. In: Klaus Meyer-Minnemann und Sabine Schlickers (Hg.): *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. Madrid und Frankfurt 2008, S. 223–262.

Der kleine Lazarus wird am Ufer des Tormes geboren, denn seine Eltern verfügen über keinen eigenen Hausstand, sondern verdienen mit Dienstarbeiten und Diebstählen ihren Lebensunterhalt. Guzmán „von Alfarache“ wiederum verweist auf ein zwar nicht im Stile des alten Adels ererbtes, aber immerhin ein käuflich erworbenes Landgut, das sein Vater in der Nähe von Sevilla besitzt, doch der Herkunftsbericht am Anfang seiner Lebensgeschichte macht schnell deutlich, dass es gänzlich ungesichert ist, ob es sich bei diesem Vater auch tatsächlich um den biologischen Erzeuger handelt. Cervantes' Novelle *Rinconete y Cortadillo* greift diese typische Herkunftsproblematik der Pikareske auf und variiert sie zugleich entscheidend. Der Text setzt mit einem Gespräch zweier Burschen ein, „die vielleicht vierzehn oder fünfzehn Jahre alt sein mochten“ und zufällig im Wirtshaus zur kleinen Mühle aufeinandertreffen, an einem Ort, den der auktoriale Erzähler mit äußerster Genauigkeit geographisch lokalisiert. Während die Zeitangabe der Handlung, die sich im sogenannten Manuskript von Porras noch findet (1569), in der veröffentlichten Fassung eliminiert ist, hat Cervantes die ungemein präzise Ortsbestimmung beibehalten. Die *Venta del Molinillo* befindet sich, so wird erläutert, „am Ende des Gefildes von Alcudia“ (Version von 1613) bzw. „schon am Eingang der Sierra Morena“ (Manuskriptversion, Cervantes hat hier offenbar die Sierra Madrona mit der Sierra Morena verwechselt), jedenfalls aber im Übergangsbereich zwischen Kastilien und Andalusien.¹⁶ Im Gegensatz zum *Don Quijote* bildet hier nicht irgendein – nicht eigens erwähnenswertes – namenloses Dorf in der Mancha den Ausgangspunkt der erzählten Welt, sondern ein präzise bestimmter Ort, dessen Funktion als Durchgangsstation und transitorischer Übergangsraum unterstrichen wird. Das Wirtshaus am Wegesrand stellt hier, wie Wirtshäuser generell im Werk von Cervantes, einen Chronotopos des gesellschaftlichen Realismus dar, an dem es zur spannungsreichen, aber doch zivilen und letztlich positiven Begegnung unterschiedlicher sozialer Akteure kommt; ein Ort, an dem zudem ständig interessante und unterhaltsame Geschichten generiert werden, die jedoch (wir erinnern uns an die Novellenfunde im Mantelsack des Gastes im Wirtshaus von Palomeque) nie zu einem statischen Werk gerinnen.

An diesem Ort also werden wir Leser Zeugen eines Dialogs, in dem sich die beiden Jugendlichen gegenseitig ihre Identität offenbaren. Auf die Frage nach seiner Herkunft („De qué tierra es vuesé“) antwortet der Jüngere der beiden zunächst ausweichend und lässt seine Existenz bewusst im Ungewissen: „mein Vaterland ist nicht mein Land, denn ich habe darin nur einen Vater, der mich als Stiefkind behandelt.

¹⁶ In der kommentierten Werkausgabe von Rodolfo Schevill/ Alfonso Bonilla (*Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Novelas ejemplares. Tomo I.* Madrid 1922, S. 208-328) sind beide Varianten gegenübergestellt und lassen sich so leicht überprüfen:

„En la venta del Molinillo, que está en los campos de Alcudia, viniendo de Castilla para la Andalucía, ya en la entrada de Sierra Morena, un día de los calurosos del verano del año 1569, se hallaron dos muchachos zagalejos.“ (Manuskript Porras, S. 209)

„En la venta del Molinillo, que esta puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía, vn día de los calurosos del verano, se hallaron en ella a caso dos muchachos de hasta edad de catorze a quinze años; [...]“ (Version 1613, S. 208). Eine kritische Ausgabe, die einen solch systematischen Vergleich der Textfassungen auch für die deutschsprachigen Leser ermöglichen würde, ist derzeit noch ein Desiderat.

Mein Weg führt ins Blaue und wird dort enden, wo ich jemand finde, der mir das Nötige gibt, dieses elende Leben zu fristen“¹⁷ Erst als sich ihm sein Gegenüber in recht gestelzter Rede als Pedro del Rincón vorstellt und als ein Kleinkrimineller präsentiert, der wegen Geldraubs aus seiner Heimat verbannt wurde und sich nun durch Trickspielerei seinen Lebensunterhalt verdient, wird auch Diego Cortado („so behauptete der Jüngere zu heißen“) auskunftsfreudiger und präzisiert seine Lebensgeschichte. Er bekennt nun, selbst ein Beutelschneider und auf der Flucht zu sein. Cervantes komponiert die Identitätsberichte seiner Protagonisten ganz klar aus Versatzstücken, die er den beiden Texten entnehmen konnte, die durch ihr Zusammenwirken den aktuellen Boom der *novela picaresca* ausgelöst hatten. Zugleich geht er aber erzählerisch auf Distanz zu dieser Modegattung. So entscheidet er sich bewusst gegen die gattungstypische homodiegetische Erzählweise, in der alle Informationen, die dem Leser unterbreitet werden, von der subjektiven Perspektive des wenig glaubwürdigen, weil von eigenen Interessen geleiteten Erzählers abhängig bleiben. Stattdessen setzt er einen unbeteiligten heterodiegetischen Erzähler ein, der eine Distanz zu den pikaresken Helden schafft, deren Reden und Verhalten er von außen registriert und so durchschaubar macht. Indem er mit Pedro del Rincón und Diego Cortado ein pikareskes Protagonistenpaar schafft, das freiwillig Freundschaft schließt, entfernt er sich zugleich vom agonalen und asozialen Grundzug der Gattung, in der ein einzelntes Individuum gegen die Gesellschaft ankämpft und ein ungläubwürdiger Erzähler um das Vertrauen seines Lesers ringt. Die konflikthafte Struktur pikaresken Lebens und Erzählens wird so aufgelöst und weicht einer Strategie ironischer, auktorial kontrollierter Mimesis. Es bleibt aber nicht nur bei diesen Eingriffen, die die Gestaltung der Protagonisten und die Erzählperspektive betreffen, Cervantes verändert vielmehr auch das Reiseschema der Gattung. Beim anonymen *Lazarillo* war die räumliche Reisebewegung des Pikaros verbunden mit der Behauptung eines gesellschaftlichen Aufstiegs, der von der materiellen Armut auf den vermeintlichen Gipfelpunkt des materiellen Glücks führt (der sich allerdings zugleich als moralischer Abgrund entpuppt). Im *Guzmán* Mateo Alemáns wiederum verläuft der geographische Weg des Pikaros, der nun wesentlich ausgeweitet wird und nun nicht mehr auf das spanische Landesinnere Kastiliens beschränkt bleibt, sondern weite Gebiete des europäischen Herrschaftsbereichs der spanischen Krone umfasst, im Kreise – von Sevilla über Madrid und Genua nach Rom und wieder zurück über Genau, Madrid und Sevilla). Er endet schließlich auf dem transitorischen Nicht-Ort einer Galeere, wo sich der Pikaro moralisch zum Guten gewandelt haben will und Distanz zu seinem bisherigen Leben gewonnen zu haben behauptet. Cervantes dagegen interessiert sich in seiner pseudopikaresken Novelle gar nicht wirklich für den vollständigen Verlauf des Lebenswegs seiner Protagonisten. Vielmehr werden die beiden jugendlichen Pikaros zum Instrument, um einen ganz besonderen sozialen Ort inszenieren und dessen komisches Potential auszukosten zu können: der Innenhof im Hause

¹⁷ Falls nicht anders gekennzeichnet wird im Folgenden mit einfachen Seitenangaben nach der deutschen Übersetzung von Anton M. Rothbauer zitiert: Miguel de Cervantes Saavedra: *Gesamtausgabe in vier Bänden*, Bd. 1: *Exemplarische Novellen/ Die Mühen und Leiden des Persieles und der Sigismunda*, Stuttgart 1963, S. 235-280, hier S. 236.

von Monipodio. Dieser Hof ist als das Zentrum der Unterwelt von Sevilla geschildert, einer Stadt, die um 1600 mit rund 15000 Einwohnern nicht nur eine der bevölkerungsreichsten Spaniens war und im positiven Ruf stand, das Tor zur ‚neuen Welt‘ Amerikas darzustellen¹⁸, sondern die auch als chaotisches Babel und Hauptstadt der Kriminalität verschrien war.¹⁹

Nachdem die beiden Pikaros ihr betrügerisches Treiben kurzzeitig einstellen mussten, um vom Wirtshaus am Wegesrand mit einer Reisegruppe nach Sevilla gelangen zu können, beginnen sie dort sofort wieder mit Gaunereien und plündert bereits am Tor des Zollgebäudes die Manteltasche eines der Reisenden. Beim Verkauf des Diebesguts auf dem großen Trödelmarkt vor der Puerta del Arenal im Hafengebiet lernen sie einen Frachtarbeiter aus Asturien kennen und beschließen, ebenfalls diesem Gewerbe nachzugehen, um im Schutze dieser Tätigkeit ihr eigentliches betrügerisches Handwerk auszuüben. Dank ihrer Intelligenz und Geschicklichkeit und gemeinsamer Kooperation gelingen ihnen auch sofort erste Diebstähle, doch werden sie dabei von einem einheimischen Kleinkriminellen beobachtet, der sie darauf hinweist, dass die Delinquenz in Sevilla zwar nicht grundsätzlich verboten, aber doch der Herrschaft Monipodios unterstellt ist. Dieser Name ist als komische Verfremdung von „monopolio“ lesbar und damit klar motiviert. Er indiziert von Anfang an die strukturelle Funktion, die dem bühnenartigen Auftritt Monipodios und seiner Entourage im Innenhof seines Hauses insgesamt zukommt. Die Unterwelt Sevillas erscheint dort als ein in sich geschlossener sozialer Kosmos, der jedoch keine wirkliche Gegenwelt zur ‚normalen‘ sozialen Ordnung darstellt, sondern als deren komisch-groteske mimetische Verfremdung wirkt. Alles, was auch die legal verfasste Zivilgesellschaft zusammenhält, kehrt in diesem Mikrokosmos leicht deformiert, aber erkennbar wieder: Frömmigkeit und religiöser Glaube (dafür steht vor allem die alte Pipota), der alltägliche Geschlechterkampf (im Streit zwischen Juliana la Cariharta und Repolido), vor allem aber die Regeln ordentlicher Handelsführung, die bis zur kaufmännischen Buchhaltung reichen. In seinem „libro de cuentas“ notiert Monipodio nicht nur akribisch und in einzelnen Unterkategorien geordnet die zu erledigenden Aufgabe der von ihm kontrollierten Bande wie z.B. die „Schmarren, die diese Woche anzubringen sind“, dort werden auch die beiden Neuankömmlinge registriert und die ihnen zugewiesenen Aufgaben; „Rinconete und Cortadillo, Mit-

¹⁸ „Hafen und Tor nach Amerika“ („Puerto y puerta de las Indias“) nennt es beispielsweise Felix Lope de Vega y Carpio in seinem Roman *El peregrino en su patria* [1604]. Hg. von Juan B. Avall-Arce, Madrid: Castalia 1973, S. 353.

¹⁹ Auch dafür liefert das Werk von Lope de Vega ein gutes Beispiel. In seinem Stück *El Arenal de Sevilla* findet sich der Topos vom babylonischen Chaos im Gespräch zwischen Alvaro und dem Fremden (Forastero): „For. ¿Esto hay en el Arenal?/¡Oh, gran máquia Sevilla!/ Alvar. ¿Esto sólo os maravilla?/For. Es a babilonia igual“. Vgl. Felix Lope de Vega y Carpio: „El Arenal de Sevilla“. In: *Obras escogidas*, Bd. 1. Madrid: 1958, S. 1387.

Zur realweltlichen Delinquenz im frühneuzeitlichen Sevilla vgl. insbesondere Pedro Herrea Puga, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid 1974, sowie Mary E. Perry: *Crime and Society in Early Modern Seville*. Hanover, N.H. 1980.

brüder; Noviziatsjahr: keines. Rinconete: Haderreißer; Cortadillo: Macher, und den Tag, den Monat, das Jahr, doch Eltern und Heimat sollten verschwiegen bleiben.“ (S. 277). Die beiden jugendlichen Pikaros, die zu einem selbstbestimmten Abenteuerleben aufgebrochen waren und sich damit sowohl der Obhut der Väter als auch den Regeln des Gesetzes entzogen hatte, sind mit dem Eintritt in die Sevillanische Monipodio-Mafia wieder zum Teil einer Familie geworden und erneut einer leitenden Autorität unterworfen. Konsequenter Weise sind sie als Handelnde in diesem zweiten Teil der Novelle praktisch komplett stillgestellt und werden zu bloßen Beobachtern. Dennoch spielen sie weiter eine wichtige Rolle, denn sie sind nicht rein passive Zuschauer, sondern werden zu Reflektorfiguren, deren Wahrnehmung den Leser leitet. Das gilt vor allem für Rinconete:

Obwohl erst ein Junge, war Rinconete doch von aufgewecktem Verstand und guten Anlagen [...] und es reizte ihn zum Lachen, wenn er an die Wörter dachte, die er von Monipodio und der übrigen gesegneten Gesell- und Gemeinschaft gehört hatte [...] Nicht weniger verwunderte ihn der Gehorsam und die Achtung, die alle Monipodio bezeugten, obgleich dieser ein ungebildeter Mensch war. (S. 279)

Die ironische Distanz, die der auktorialen Erzähler der Novelle in der Eingangssequenz den beiden jugendlichen Pikaros gegenüber aufgebaut hatte, wird so noch einmal, im Inneren der Pseudopikareske, von den Pikaros selbst der komischen Gaunergesellschaft gegenüber erzeugt. Komisch wirkt diese Gesellschaft dabei nicht nur, weil sie die Regeln der bekannten sozialen Ordnung verfremdet reproduziert, sondern auch durch die Verfremdung deren Sprache. Die Sondersprache der Unterwelt, die *germania*, besitzt ja insgesamt die Funktion, eine eigenständige Gruppenidentität auszubilden, stellt dabei aber auch keine komplett andere Sprache dar, sondern speist sich vor allem aus lexikalischen Elementen der offiziellen Standardsprache, an der sie weiterhin parasitär partizipiert. Am individuellen Sprachgebrauch Monipodios und dessen Entstellung von Versatzstücken aus dem Wortschatz der Gebildeten wird diese strukturelle parasitäre Abhängigkeit der Unterwelt von der erhabeneren Gesellschaft dann im Inneren der Bruderschaft der Gauner noch einmal verdoppelt. Überhaupt ist die Novelle so grundsätzlich auf sprachliche Komik angelegt, dass sie sich kaum angemessen übersetzen lässt.²⁰ Die meisten Versuche einer Übersetzung hatten deshalb zu Folge, dass gerade dem Leser, der das Original nicht vergleichend heranziehen kann, der deutsche Text oft ganz spanisch anmutet („spanisch“ hier im Sinne von „unverständlich“).

Dies kann anhand des Dialogs zwischen den beiden Protagonisten und dem zur Bruderschaft des Monipodios gehörenden Lastenträger in aller Kürze verdeutlicht werden. Es handelt sich dabei um eine Textpassage, die den entscheidenden Übergang von der ‚freien‘ Delinquenz der jugendlichen Pikaros in die streng strukturierte Ordnung der Unterwelt Sevillas markiert, und zwar sowohl handlungslogisch wie

²⁰ Wie zentral die Thematisierung der Sprache als Objekt der Darstellung in der Novelle von Cervantes insgesamt ist, zeigt Alan K. G. Paterson: „Language as Object of Representation in *Rinconete y Cortadillo*“. In: Stephen Boyd: *A Companion to Cervantes's „Novelas ejemplares“*, S. 104-114.

sprachlich. In der modernen Neuübersetzung von Anton Rothbauer liest sich dies so:

Etwas weiter entfernt stand ein anderer Junge des gleichen Gewerbes, der den ganzen Vorgang aufmerksam verfolgt hatte; als Cortado dem Rincón das Schnupftuch zusteckte, trat er zu den beiden und sagte:

„Sagt mir, ehrenwerte Herren, seid Ihr Ganoven oder nicht?“

„Wir verstehen dieses Wort nicht, edler Herr“ erwiderte Rincon.

„Wie? Ihr verkneißt nicht, Ihr Herren Ganoven?“ fragte jener.

„Wir sind weder aus Barcanisa noch aus Cañefe“, sagte Cortado. „Wenn Ihr sonst noch etwas zu wissen begehrt, so sagt es; wenn nicht dann Gott befohlen.“ (S. 247)²¹

Für den deutschen Leser ist dieser Dialog nicht wirklich witzig, sondern unverständlich. Gerade weil Rothbauer sich darum bemüht, ein Äquivalent des Stilregisters des Originals zu finden und für die Ausdrücke der spanischen *germania*, die Cervantes einsetzt, entsprechendes Vokabular aus dem Rotwelsch benutzt („Ganove“, „verkneißeln“ u.a.), geht der Wortwitz verloren, der im Original darin liegt, dass die Elemente des Gaunersoziolekts phonetische Ähnlichkeit zu real existierenden Städtenamen besitzen: Auf den Satz „Que no entreuan, señores murcios“ antwortet Cortado, dass er weder aus Teba noch aus Murcia komme. Das macht für den spanischen Leser durch die phonetische Ähnlichkeit Sinn und wirkt komisch. Die generellen Schwierigkeiten des Übersetzens scheinen an Passagen wie dieser, wo es um einen Effekt der sprachlichen Verfremdung geht, der in dem gründet, was der spanischen Sprache und Kultur am Eigentümlichsten ist, zur unüberwindbaren Hürde anzuwachsen. Gerade an diesen Stellen zeigt sich dann aber auch die besondere schöpferische Erfindungsgabe des Übersetzers, der unter dem Namen ‚Niclas Ulenhart‘ 1617 erstmals eine deutsche Version der Novelle von Cervantes veröffentlichte. Dass er die Autorschaft des Spaniers dabei ganz unerwähnt lässt, ist nicht etwa nur die Annäherung eines mittelmäßigen Plagiators, sondern letztlich die logische Konsequenz aus der Tatsache, dass bei seiner eigenwilligen ‚Übersetzung‘ eine Kreativität erforderlich war, die über die rein sprachliche ‚treue‘ Transposition des Originals weit hinausging.

²¹ Im Original: „y mas abaxo estaua otro moço de la esportilla, que vio todo lo que auia passado, y como Cortado daua el pañuelo a Rincon; y, llegandose a ellos, les dixo: „Diganme, señores galanes, ¿voacedes son de mala entrada, o no?“

„No entendemos essa razon, señor galan“, respondió Rincon.

„¿Que no entreuan, señores murcios?“ respondió el otro.

„Ni somos de Teba ni de Murcia“, dixo Cortado: „si otra cosa quiere, digala, si no, vayase con Dios.“ (Cervantes: „Rinconete y Cortadillo“, ed. Schevill/ Bonilla, S. 239)

V Wie Sevilla zu Prag wurde: Niclas Ulenharts *Historia von Issac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt*

Mit dem Erscheinen der Sammlung der *novelas ejemplares* von 1613 hatte die Novelle *Rinconete und Cortadillo* im spanischen Kontext vorläufig in ein Werk Eingang gefunden, dessen Eigenständigkeit und lehrhafte Funktion Cervantes in der Einleitung selbst betonte. Im Rahmen dieses Werkes wird zwar in mehreren Texten mit Elementen aus dem Gattungsmodell der *novela picaresca* gespielt, doch insgesamt konnte kein Zweifel an der Tatsache aufkommen, dass die *novelas ejemplares* keine Sammlung von *novelas picarescas* waren, sondern ein ambitionierter Beitrag zur Ausbildung einer eigenständigen Form der Novellistik in Spanien.

Dass die Rezeption in Deutschland lange Zeit anders verlief, liegt an der schon geschilderten Mobilität der Texte in der Frühen Neuzeit. Mit der Entscheidung des Verlegers, Ulenharts *Historia von Issac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt* mit dem *Lazarillo* zusammenzubinden und als *Zwo kurzweilige/ lustige/ vnd lächerliche Historien* zu veröffentlichen, war eine Identifizierung zwischen der *novela picaresca* und der cervantinischen Quasipikareske vorprogrammiert und ein neuer Gattungszusammenhang geschaffen. Eine eigene ‚Gattung‘ der Pikareske im schon erwähnten Sinne, als rezeptions- wie produktionssteuerndes Modell, existierte im deutschen Sprachraum ja noch nicht, eine ironische Distanznahme, wie sie Cervantes' Novelle leistete, wäre daher funktionslos gewesen. Dass in der Übertragung Ulenharts diese Funktion verloren geht, ist also nicht als Untreue zum Original oder Versagen des Übersetzers zu werten, sondern logische Konsequenz der neuen Zielgruppenorientierung. Schon die erste der *Zwo kurzweiligen Historien*, der deutsche *Lazarillo* ist, entgegen der ausdrücklichen Behauptung, sie sei „Auß Spanischer Sprach ins Teutsche gantz trewlich transferiert“, eine relativ freie Übertragung, vergleicht man sie etwa mit der alternativen Übersetzung, die schon 1614 in Breslau entstanden war, aber nicht in Druck ging, sondern Handschrift blieb.²² Der Wille zur Akkulturierung des spanischen Ausgangsmaterials, der so schon im ersten Text des Augsburger Druckes spürbar ist, kennzeichnet die *Rinconete*-Fassung Ulenharts dann in ganz besonderem Maße, wie zu zeigen sein wird.

Noch eine der geringsten Veränderungen liegt dabei in der Tatsache, dass in der deutschen Version das Alter der beiden jugendlichen Helden um einige Jahre heraufgesetzt ist und so ihre Betrügereien in ein moralisch noch bedenklicheres Licht gerückt werden. Auch die vielen sprachlichen Ausweitungen müssen hier nicht ausführlich analysiert werden.²³ Insgesamt bewirken sie, dass aus dem am klassizistischen Renaissanceideal der *brevitas* orientierten konzisen Stil Cervantes ein ausuferndes und umständliches barockes Textgebilde wird, das seinem Umfang nach

²² Vgl. den modernen Neudruck: *Leben und Wandel Lazaril von Tormes: Und Beschreibung, was derselbe für Unglück und Widerwärtigkeit ausgestanden hat. Verdeutsch 1614*. Hrsg. von Manfred Stendrup. Nachwort von Giesela Noehles. Stuttgart 1983.

²³ Die sprachlichen Veränderungen untersuchte systematisch zum ersten Mal Reiner Schulze-van Loon: *Niclas Ulenharts „Historia“: Beiträge zur deutschen Rezeption der Novela picaresca und zur Frühgeschichte d. barocken Prosastils*. Dissertation. Hamburg 1955.

fast doppelt so lang ist wie der Ausgangstext. Strukturell viel zentraler ist aber der Entschluss Ulenharts, die Handlung der Novelle aus dem Gebiet der kastilischen Krone ins Heilige Römische Reich deutscher Nationen zu verschieben und in Prag statt in Sevilla zu verorten. Denn die Konsequenz aus dieser Entscheidung bedingt weit mehr als bloß die Notwendigkeit zu terminologischen Substitutionen; sie zwingt zu einer kompletten Neugestaltung des erzählerischen Plots, der an die veränderten kulturellen Bedingungen angepasst werden muss, um weiterhin die realistische Glaubwürdigkeit entfalten zu können, die Cervantes ‚andalusische‘ Novelle so stark auszeichnet.²⁴ Zur Verdeutlichung reicht ein Blick auf die bereits zitierte Szene, in der die Jugendlichen als Gauner erkannt und von einem Mitglied der Bande angesprochen werden, die in Prag als „Bruderschaft des Zuckerbastels“ titulierte ist:

Es stund aber ein Böhmischer Schwirack nicht weit darvon; der nahm gleichfalls wahr, was sich zwischen dem Einkauffer und dem Schneider verlossen [...] Dieser sagte zu den zweyen: Neg sauly panij taky toho rze mestla Der Herr wöll uns verzeihen, sagten die zweyen, wir verstehen nicht wällsch. Ich red nicht wällsch, sagt der ander, sondern frag allein, ob und wo die Herren Böhmisich gelernet? Der Winckler antwort und sagt: Wir verstehen vom Böhmisichen soviel als vom Wällschen; da aber der Herr etwas anders von uns zu wissen begehrt, so mag ers uns gut teutsch sagen, so wöllen wir ihm gut teutsch antworten, so gut wirs verstehen.

Entweder verstehen sie mich nicht, oder wollen mich mit Fleiß nicht verstehen; sagt der Böheimb bey sich selbs (der sonst beyder Sprachen genugsam kundig war). Entschleust sich also, ihnen die Meinung auf gut teutsch, und ohne Umschweiff zu entdecken, und sagt: Mein Frag, so ich euch vorgehalten, ob und wo ihr Böhmisich glernt, geht dahin, ob die Herren nicht auch Maußköpff seyen? Aber was darff es viel Fragens, spricht er: Weil ich die Prob allbereit gesehen, begehrt also von den Herrn zu wissen, ob sie sich bey den Obristen Verwaltern und Praefecto dieser Zunfft und Bruderschaft, deßwegen, und daß sie diß Handwerck ungehindert treiben dörfen, angemeldt.²⁵

Wo sich Anton Rothbauer vergeblich um eine möglichst getreue Übersetzung dieses Dialogs bemühte, der vom willentlich-unwillentlichen Missverstehen geprägt ist, und an diesem Versuch scheiterte, nimmt sich der frühneuzeitliche erste Übersetzer das Recht zur freien Umgestaltung. Nur dank dieser Freiheit der Neuschöpfung kann er der neuen Lebensweltlichkeit, in welche die Novelle mit dem neuen Schauplatz ver-

²⁴ Die andalusische Ambientierung wird derzeit besonders durch eine von der Junta de Andalucía finanzierte elektronische Edition des Textes hervorgehoben, die mit einem kommentierenden Nachwort von Rosa Navarro Durán abschließt, das den Text explizit als „andalusische Novelle“ darstellt: „Rinconete y Cortadillo, una novela ejemplar ‚andaluza‘ de Cervantes“. In: Miguel de Cervantes Saavedra: *Rinconete y Cortadillo*. Hrsg. u. kommentiert von Rosa Navarro Durán. Junta de Andalucía 2010, S. 62-81. http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivivan/media/flashbooks/lecturas_pendientes/rinconete_cortadillo/index.html.

²⁵ Vgl. Ulenhart: *Historia von Isaac Winckelfelder*, S. 85-87 [243-247]. Zu Gunsten leichterer Lesbarkeit zitiere ich jedoch nach der Transkription des Textes aus einer für das breitere Lesepublikum konzipierten und besser zugänglichen Ausgabe des Textes, ohne dabei auf die kleineren ‚modernisierenden‘ Abweichungen der dortigen Textfassung vom Original einzugehen: Miguel de Cervantes Saavedra/ Ni Claus [sic] Ulenhart: *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt*. Hrsg. von Gerhard Hoffmeister. Leipzig 1983, S. 63.

setzt wurde, gerecht werden. Aus dem innersprachlichen Missverstehen zwischen *germania* und Standardspanisch wird ein inter-sprachliches Missverstehen, das auf die ethnische und linguistische Pluralität Prags in der Zeit Rudolfs II. verweist. An vielen anderen Passagen zeigt sich, dass Ulenhart bzw. der hinter diesem Pseudonym stehende Schriftsteller sehr wohl in der Lage war, für die spanische *germania* Äquivalente im deutschen Rotwelsch zu finden. An der zitierten Stelle entscheidet er sich aber bewusst für die Beibehaltung der primären Funktion der Szene, nämlich die, eine Einführung in die ‚andere‘ Ordnung der Welt des Zuckerbastels zu leisten. Und insofern diese Gaunerwelt als Mimesis – als ein verfremdetes aber doch strukturell ähnliches Abbild – der Alltagswelt der Stadt angelegt ist, muss sie logischerweise nun an die neuen Bedingungen der Alltagswelt angepasst werden. Gerade weil Ulenhart ganz ernsthaft einen Kulturtransfer von Spanien nach Böhmen zu erreichen versucht, muss er sowohl die Einsprachigkeit als auch die religiöse Homogenität aufgeben, die für den spanischen Kulturraum seit Abschluss der sogenannten *Reconquista* und der konfessionellen Vereinheitlichung des Territoriums durch die katholischen Könige prägend war. Das Prag, das die Novelle entwirft, ist der dort lebensweltlich vorhandenen Pluralität der Glaubensrichtungen und der Volksstämme angepasst – und mit ihm auch der soziale Kosmos des Zuckerbastels, der als Zerrspiegel dieser Stadt fungiert. Die konfessionelle Pluralität des neuen sozialen Kontextes motiviert Ulenhart auch zu einer Anpassung des Werdegangs seiner Protagonisten. Isaac Winckeschneider ist in seiner Fassung Sohn eines kalvinistischen Pfarrers, während Jobst von der Schneidt einer mährischen Wiedertäuferfamilie entstammt. Und folgerichtig wird die konfessionelle Pluralität auch als neues Element in die Welt des Zuckerbastels eingetragen. Damit ändert sich aber ganz grundsätzlich die Funktion der Religion innerhalb dieser Ordnung. Vor dem Hintergrund eines als Nationalreligion staatlich fest verankerten Katholizismus konnte bei Cervantes die Pseudoreligiosität der Bruderschaft Monipodios nur als eine komische Verfremdung des einen, rechten Glaubens wirken. Im multikonfessionellen Kontext von Prag dagegen war hochgradig umstritten, welche Konfession sich zu Recht im Besitz wahrer Orthodoxie wähnt. Das führt logisch zu weitreichenden Veränderungen am Original.

An einer in diesem Sinne besonders einschlägigen Stelle soll diese Behauptung konkretisiert werden: Der Gauner-Novize, der bei Cervantes die beiden Pikaros in die Unterwelt von Monipodio einführt, erklärt dort den beiden Neulingen die Notwendigkeit zur Einhaltung einiger frommer Rituale wie beispielsweise dem – über eine ganze Woche hin verteilten – Beten des Rosenkranzes oder der Marienverehrung, die darin bestehen soll, „Samstag kein Weib anzuschauen, das Maria heißt“. Cortadillo erscheint diese pseudokatholische Ritualpraxis als eine etwas zu laue Frömmigkeit, so dass er einwendet

Und nur dieser Tätigkeiten wegen sagen jene Herren, ihr Leben sei gut und gottgefällig?“ „Nu, was ist schon Schlimmes daran?“ – erwiderte der Bursche. „Ist es nicht schlimmer, ein Ketzer, ein Abtrünniger, ein Vater und Muttermörder oder ein Solomit zu sein? Sodomit wollen euer Gnaden sagen“, bemerkte Rinccón. „Das will ich sagen“, sagte der Bursche. „Alles ist schlimm“, erwiderte Cortado. „Da es aber unser Schicksal einmal so

bestimmt hat, dass wir in diese Bruderschaft eintreten, wäre es gut, wenn Euer Gnaden den Schritt etwas beschleunigten [...] (S. 249f.)²⁶

Ulenhart passt diese Szene an den neuen multikonfessionellen Sozialkontext an und fügt einen entsprechenden langen Exkurs ein, in dem er betont, dass in der Burschenschaft das Toleranzgebot herrsche und es einem jeden freistehe, „sein Andacht auf ein oder den andern Weg, er sey gleich Catholisch, Picardisch, Hussitisch oder Evangelisch, und wie ihn Gott ermahnt, zu erweisen“²⁷. Der Verweis auf Ketzerei ist in diesem Ambiente dagegen nicht mehr zweckdienlich und wird gestrichen. Trotz Beibehaltung des witzigen Versprechers (‚solomico‘ statt ‚sodomita‘ bei Cervantes, ‚Odomisterey‘ statt ‚Sodomiterey‘ bei Ulenhart) wird die komische Funktion dieses Wortwechsels weitgehend aufgehoben. So weitgehend, dass die Bruderschaft des Monipodio in ein ganz neues Licht gerückt wird. Das Zentrum der Unterwelt von Sevilla stellt im spanischen Original zwar sicher keinen Ort des Bösen dar, aber die Gaunerschaft blieb doch grundsätzlich zu suspekt, um als ein positives Sozialmodell gelten zu können. Vor allem aber war diese Gesellschaft mit ihrem paradoxer Wunsch, sozialen Normen bei gleichzeitiger Normüberschreitung des Gesetzes zu folgen, viel zu komisch inszeniert, um vom Leser wirklich ernst genommen werden zu können. Die Prager Bruderschaft des Zuckerbastels dagegen erschien einigen Interpreten des Textes von Ulenhart geradezu als eine „Utopie religiöser Toleranz“.²⁸

²⁶ Ich zitiere diese Passage zwar grundsätzlich immer noch nach der deutschen Übersetzung von Rothbauer, korrigiere aber an den durch Unterstreichung hervorgehobenen Stellen, wo sich m.E. der Übersetzer zu weit vom Originaltext entfernt hat und dessen religiöse Implikationen bewusst vereindeutigt, indem er das neutrale „hacer“ (‚machen‘) als ‚Übungen‘ und das n.oralische Werturteil „malo“ (‚schlecht‘, ‚schlimm‘) als ‚sündhaft‘ wiedergibt. Im Original lautet die Passage folgendermaßen: „Y con solo esso que hazen, dizen esos señores“, dixo Cortadillo, „que su vida es santa y buena?“ „Pues ¿que tiene de malo?“ replicó el moço. „No es peor ser herege o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomico?“ „Sodomita querra dezir v. m.“, respondió Rincon. „Esso digo“, dixo el moço. „Todo es malo“, replicó Cortado. „Pero pues nuestra suerte ha querido que entremos en esta cofradia, vuessa merced alargue el paso [...]“ (Cervantes: „Rinconete y Cortadillo“, Ed. Schevill/Bonilla, S. 246).

²⁷ Ulenhart, *Historia von Isaac Winckelfelder*, S. 97 [152], bzw. Cervantes/ Ulenhart, *Historia von Isaac Winckelfelder*, S. 66.

²⁸ Zu dieser Einschätzung kommt z.B. Guillaume van Gemert: „Ulenhart, Niclas.“ In: *Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Hrsg. von Walther Killy. Band 11. Gütersloh, München 1991, S. 469. Ich übernehme das Zitat aus Martino, „Die Rezeption des Rinconete y Cortadillo“, S.91, der die religiösen Umwertungen des Textes von Ulenhart ausführlich diskutiert.

VI Glauben in der Realität der Frühen Neuzeit und in der Literatur

Inwieweit Ulenhart tatsächlich eine derartige Utopie verfolgte, kann im Rahmen dieses Beitrags nicht abschließend geklärt werden. Die Verschiebung der Religionsproblematik, die mit dem am Text von Cervantes vorgenommenen Kulturwechsel von Sevilla nach Prag einhergeht, kann in jedem Fall als symptomatisch gelten. Nicht nur beim Transfer der quasipikaresken Novelle von Cervantes, sondern beim Transfer der unterhaltungsorientierten volkssprachige Literatur Spaniens, zu der die *novela picaresca* und alle anderen Formen des ‚niedereren‘ Romans zweifellos zählen, in den deutschsprachigen Kulturraum überhaupt erweist sich der Umgang mit der Religion eins um andere Mal als Gretchenfrage, bei der die frühneuzeitlichen Übersetzer fast notwendig an ihre Grenzen gelangen mussten. Unter den Bedingungen der Gegenreformation gab es für die spanischen Autoren schlichtweg keinen strukturell vergleichbaren Druck zur konfessionellen Festlegung, da der Katholizismus als die einzig legitime Form der Religion normativ durchgesetzt war. Protestantische Neigungen, wie etwa Michael Nerlich sie in einer ‚heterodoxen‘ Lektüre zu *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) vermutete²⁹ – dem zweiten, wenn auch heute weitgehend ungelesenen ‚großen Werk‘ von Cervantes – sind zwar auch für spanische Autoren nicht gänzlich ausgeschlossen. Wenn sie bei Cervantes oder anderen tatsächlich existiert haben sollten, mussten sie jedoch so gründlich verborgen werden, dass sie für den Durchschnittsleser gar nicht wahrnehmbar und insofern politisch ganz dysfunktional waren. Die konfessionelle Homogenität in Spanien schloss Religionskritik zwar keineswegs aus, dispensierte aber sehr wohl von der Notwendigkeit, sich zwischen konkurrierenden Konfessionen eindeutig entscheiden zu müssen oder aber ebenso eindeutig die Position der Toleranz zu beziehen. Diese These vom Druck zur konfessionellen Vereindeutigung der spanischen Unterhaltungsliteratur, welcher bei ihrer ‚Übersetzung‘ in den deutschsprachigen Kulturraum entstand, ließe sich an vielen Fällen belegen, besonders gut etwa an der Übertragung des *Guzmán* durch Aegidius Albertinus, dem der Pikaroroman Alemáns offenbar religiös zu ambivalent war, weshalb er selbst durch entsprechende Ausgestaltungen ein offenes Bekenntnis zu den nachtridentinischen Dogmen des Katholizismus in den Text verankerte.³⁰ Konfessionskonflikte stellten in Deutschland des 17. Jahrhunderts notwendiger Weise, anders als im konfessionell schon weitgehend vereinheitlichten Spanien, eine die Lebenswelt durchdringende Angelegenheit dar, die auch die Literatur beschäftigen musste. Gerade in der Stadt Augsburg, in der Ulenharts Text gedruckt wurde, kann man diese Problematik bis in die Details des Alltagslebens nachvollziehen. Sie betrifft auch den Lebenslauf des katholischen Druckers Andreas Apherger, der unter schwedischer Besatzung im Dreißigjährigen Krieg die Stadt für mehrere Jahre verlassen musste. Derartig instabile Verhältnisse wirkten aus der Sicht Spaniens, wo die Krone seit dem Abschluss der *Reconquista* gegenüber religiösen Minderheiten mit

²⁹ Michael Nerlich: *Le „Persiles“ décodé ou la „Divine Comédie“ de Cervantes*. Clermont-Ferrand 2005.

³⁰ Erst Albertinus machte den Roman damit zu einer wirklichen „Pikareske im Dienste der Gegenreformation“. Siehe dazu Hans Gerd Rötzer: *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart 2009, S. 67-37.

Hilfe der Inquisition ein Programm der Nulltoleranz verfolgte, befremdlich. Ein Reflex dieser Wahrnehmung findet sich auch im zweiten Teil des *Don Quijote* von 1615. In diesem zweiten Teil verlieh Cervantes seinem Roman nicht nur eine metalinguarische Drehung und machte ihn zu einem regelrechten Buch der Bücher machte³¹, gleichzeitig reflektiert er darin auch die erst einige Jahre zuvor, 1609, getroffene politische Entscheidung zur definitiven Vertreibung der letzten verbliebenen religiösen Minderheit Spaniens, der Morisken. Cervantes verbindet so die Steigerung des Fiktionscharakters seines Werks mit einer gleichzeitigen Steigerung politischer Referenzen und ‚Wirklichkeitssättigung‘. Im Bericht, den der aus Spanien vertriebene, aber heimlich zurückgekehrte Ricote seinem Dorfnachbarn Sancho Panza erstattet, taucht auch Augsburg als ein emblematischer Ort der kulturellen Fremderfahrung auf:

Ich reiste weiter nach Italien; von dort kam ich nach Deutschland, wo man, wie es mir scheint, am freiesten zu leben vermag, nehmen es doch die Leute dort in Gewissensfragen nicht so überaus genau; jeder lebt dort, wie es ihm am besten gehagt, herrscht doch im größten Teil Deutschlands Gewissensfreiheit. Ich habe mich in einem Ort in der Nähe von Augsburg niedergelassen.³²

Daraus lässt sich jedoch kein einfaches Credo des Autors für oder gegen die religionspolitische Praxis in Spanien im Vergleich zu der multikonfessionellen Situation im deutschsprachigen Kulturraum gewinnen. Dafür ist die Figur, der diese Rede in den Mund gelegt ist, schlechterdings viel zu ambivalent gestaltet. Cervantes legt dem Leser, vermittelt über Sancho Panza, der trotz aller Glaubensdifferenz seinem ehemaligen Nachbarn Ricote mit großer Herzlichkeit begegnet, einerseits Einfühlsamkeit, wenn nicht gar Mitleid mit dieser Figur nahe. Gleichzeitig jedoch macht er ausgerechnet Ricote zum Sprachrohr der offiziellen politischen Begründung der Moriskenvertreibung und instrumentalisiert so gerade ein betroffenes Individuum zur Rechtfertigung des Ausschlusses eines ganzen Kollektivs. Diese Widersprüchlichkeit ist durchaus symptomatisch für Cervantes und über seine persönliche Situation hinaus wohl auch kennzeichnend für die frühneuzeitliche Literatur Spaniens. Als Bürger einer sich gegenreformatorisch eindeutig positionierenden Monarchie besaß Cervantes keineswegs die Freiheit, eine andere als die einzig rechtgläubige Position in Glaubensdingen zu beziehen, dafür in seiner Rolle als Erzähler unterhaltender Geschichten aber eine umso größere, diesen Positionierungszwang zugunsten der Konstruktion eines fiktiven Weltentwurfs mit eigenen Regeln und dem Recht zu Mehrdeutigkeit aufzuheben. Und um ihn bei diesem Unternehmen begleiten zu können, benötigt der heutige Leser mit Sicherheit keine bestimmte Konfession, sondern nur jenen eingeschränkten Glauben an die Fiktion, für den Samuel Taylor

³¹ Gerhard Poppenberg: „Das Buch der Bücher. Zum metapoetischen Diskurs des *Don Quijote*“. In: Christoph Strosetzki (Hg.): *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*. Berlin 2005, S. 195-204.

³² Cervantes: *Don Quijote*, S. 1141.

Coleridge später die berühmte Formel von der „willing suspension of disbelief“ fand.³³

Literaturverzeichnis

- Anonymus:** *Leben und Wandel Lazaril von Tormes: Und Beschreibung, was derselbe für Unglück und Widerwärtigkeit ausgestanden hat.* Verdeutsch 1614. Hg. Manfred Stendrup. Nachwort von Giesela Noehles. Stuttgart 1983.
- Ders.:** *Lazarillo de Tormes/ Klein Lazarus vom Tormes.* Spanisch/deutsch übers., kommentiert und mit einem Nachw. vers. von Hartmut Köhler. Stuttgart 2007.
- Alemán, Mateo:** *Das Leben des Guzmán von Alfarache.* Aus d. Span. v. Rainer Specht. In: *Spanische Schelmenromane.* Bd. 1. Hg. Horst Baader. München 1964. 65-879.
- Barthes, Roland:** *Die Lust am Text.* Frankfurt a.M. 1974.
- Ders.:** „Vom Werk zum Text“. *Texte zur Theorie des Textes.* Hgg. Stephan Kammer und Roger Lüdeke. Stuttgart 2005. 40-51.
- Ders.:** „Der Tod des Autors“. *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Hgg. Fotis Jannidis und Gerhard Lauer u.a. Stuttgart 2007. 185-193.
- Boyd, Stephen (Hg.):** *A Companion to Cervantes's „Novelas ejemplares“.* Woodbridge u.a. 2005.
- Cervantes Saavedra, Miguel de:** „Rinconete und Cortadillo“. *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra.* Bd. 1 *Novelas exemplares.* Hgg. Rodolfo Schevill und Alfonso Bonilla. Madrid 1922. 208-328.
- Ders.:** *Rinconete y Cortadillo.* Hrsg. u. kommentiert von Rosa Navarro Durán. Junta de Andalucía 2010. E-Book; URL: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/flashbooks/lecturas_pendientes/rinconete_cortadillo/index.html.
- Ders.:** „Rinconete und Cortadillo“. *Exemplarische Novellen/ Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda.* Hg. und übersetzt von Anton M. Rothbauer. Stuttgart 1963. 235-280.
- Ders.:** *Don Quijote de la Mancha.* Hg. und neu übersetzt von Anton M. Rothbauer. Stuttgart 1964.
- Cervantes Saavedra, Miguel de / Niclaus Ulenhart:** *Historia von Issac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt.* Hg. Gerhard Hoffmeister. Leipzig 1983.
- Ehrlicher, Hanno und Gerhard Poppenberg (Hg.):** *Cervantes' „Novelas ejemplares“ im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit.* Berlin 2006.
- Gier, Helmut und Johannes Janota (Hg.):** *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Wiesbaden 1997.
- Herrea Puga, Pedro:** *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro.* Madrid 1974.
- Hinrichs, William H.:** *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain.* Woodbridge, Suffolk, UK 2011.
- Jackson, H. J. (Hg.):** *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford 1985.
- Marino, Alberto:** „Die Rezeption des Rinconete y Cortadillo und der anderen pikaresken Novellen von Cervantes im deutschsprachigen Raum (1617-1754)“. *Daphnis* 34 (2005): 23-135.
- Nerlich, Michael:** *Le „Persiles“ décodé ou la „Divine Comédie“ de Cervantes.* Clermont-Ferrand 2005.

³³ Die Formel findet sich in Samuel Taylor Coleridges *Biographia Literaria* von 1817. Vgl. H. J. Jackson (Hg.): *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford 1985, S. 314.

- Niemeyer, Katharina und Klaus Meyer-Minnemann:** „Cervantes y la Picaresca“. *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. Hgg. Klaus Meyer-Minnemann und Sabine Schlickers. Madrid und Frankfurt 2008. 223-262.
- Perry, Mary E.:** *Crime and Society in Early Modern Seville*. Hanover, N.H. 1980.
- Poppenberg, Gerhard:** „Das Buch der Bücher. Zum metapoetischen Diskurs des *Don Quijote*“. *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*. Hg. Christoph Strosetzki. Berlin 2005. 195-204.
- Rötzer, Hans Gerd:** *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart 2009.
- Scheerer, Thomas:** „Miguel de Cervantes: ‚Don Quijote‘“. *Große Werke der Literatur. Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg*. Hg. Hans Vilmar Geppert. Augsburg 1990. 69-86.
- Schulze-van Loon, Reiner:** *Niclas Ulenharts „Historia“: Beiträge zur deutschen Rezeption der Novela picaresca und zur Frühgeschichte d. barocken Prosastils*. Dissertation. Hamburg 1955.
- Ulenhart, Niclas:** *Historia von Issac Winkelfelder vnd Jobst von der Schneid 1617*. Kommentiert und mit einem Nachwort von Gerhart Hoffmeister. München 1983 [= Deutsche Literatur in Reprints, Bd.1].
- Uhrig, Reinhard:** *Changing Ideas, Changing Textes: First-Person Novels in the Early Modern Period*. Frankfurt a. M. 2001.
- Vega y Carpio, Felix Lope de:** *El peregrino en su patria* [1604]. Hg. Juan B. Avalle-Arce. Madrid 1973.
- Ders.:** „El Arenal de Sevilla“. *Obras escogidas*. Bd. 1. Madrid: 1958, S. 1381-1413.
- von Wilpert, Gero:** *Sachwörterbuch der Literatur*. Erweiterte 5. Auflage. Stuttgart 1969.
- Ders.:** *Sachwörterbuch der Literatur*. 6. verb. und erw. Auflage. Stuttgart 1979.
- Zwo kurtzweilige/ lustige/ vnd lächerliche Historien/ Die erste / von Lazarillo de Tormes, einem Spanier/ was für Herkommens er gewesen/ wo vnd was für abentherwerliche Possen/ er in seinen Herrendiensten getrieben/ wie es jme auch darbey/ biß er geheyrat/ ergangen/ vnnnd wie er letstlich zu etlichen Teutschen in Kundschaft gerathen. Auß Spanischer Sprach ins Teutsche gantz trewlich transferiert. Die ander/ von Issac Winkelfelder/ vnd Jobst von der Schneid/ Wie es disen beyden Gesellen in der weitberümmten Statt Prag ergangen/ was sie daselbst für ein wunderseltzame Bruderschaft angetroffen/ vnd sich in dieselbe einuerleiben lassen. Durch Niclas Ulenhart beschriben. Augsburg 1617.

Abbildungsnachweise

Abbildung 1: *Zwo kurtzweilige/ lustige/ vnd lächerliche Historien*, Titelpuffer der Originalausgabe von 1617, nach dem Reprint München 1983 [S. 5].