

Hans-Jörg Neuschäfer

**Boccaccio, Cervantes und der utopische Possibilismus**

aus:

Tilman Altenberg, Klaus Meyer-Minnemann (Hg.), Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik

S. 47-62

# Impressum

## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek verfügbar.

*Open access* über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.sub.uni-hamburg.de>

Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – <http://deposit.d-nb.de>

Buch inkl. CD-ROM      ISBN 978-3-937816-28-9 (Printausgabe)

Die CD-ROM enthält Filmzitate zum Beitrag von Tilmann Altenberg: *Don Quijote* im Film. Sie ist eine Beilage zum vorliegenden Sammelband und darf nur im Zusammenhang mit diesem zugänglich gemacht werden. Eine andere Verwertung oder Nutzung ist nicht gestattet.

Die Umschlaggestaltung und die Gestaltung des CD-Labels erfolgten unter Verwendung eines Motivs von Anne Heinrich.

© 2007 Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland  
<http://www.ew-gmbh.de>

# Inhaltsübersicht

Vorbemerkung .....	9
Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des <i>Don Quijote</i> in der europäischen Literatur .....	11
<i>Klaus Meyer-Minnemann (Hamburg)</i>	
Bibliographie	43
Texte	43
Studien und Verzeichnisse	44
<b>Boccaccio, Cervantes und der utopische Possibilismus .....</b>	<b>47</b>
<i>Hans-Jörg Neuschäfer (Saarbrücken)</i>	
Vorüberlegung	47
Boccaccio	49
Cervantes im Vergleich zu Boccaccio	50
Cervantes und der utopische Possibilismus	53
Bibliographie	61
Texte	61
Studien	61
Der Furz des Sancho Panza oder <i>Don Quijote</i> als komischer Roman .....	63
<i>Katharina Niemeyer (Köln)</i>	
Die poetologische Herausforderung	67
Komik im Spanischen Goldenen Zeitalter	71
Der <i>Quijote</i> als komischer Roman	74
Poetologische Dimensionen des Komischen	79
Bibliographie	87
Texte	87
Studien	87

<i>Don Quijote</i> in der spanischen und deutschen Literaturwissenschaft . . . . .	91
<i>Dieter Ingenschay (Berlin)</i>	
Die traditionelle spanische Kritik	94
Der 3 <sup>er</sup> <i>Centenario</i> und die 98er-Generation	94
Von der 98er-Generation zu Américo Castro	95
Literaturwissenschaftliche und -kritische Neuansätze	102
Spanien und Deutschland am Vorabend des 4 <sup>o</sup> <i>Centenario</i>	102
Die persönliche Identifikation	103
Nationale Identifikation	105
Politische Identifikation	107
Zur deutschen Cervantes-Kritik	108
Ausblick	110
Bibliographie	113
Texte	113
Studien	113
 <i>Don Quijote</i> als Thema der bildenden Kunst . . . . .	117
<i>Johannes Hartau (Hamburg)</i>	
Das 17. Jahrhundert: der verlachte Ritter	117
Das 18. Jahrhundert: das höfische Erlebnis	129
Das 19. Jahrhundert: Realismus und Romantik (Doré und Daumier)	135
Ende des 19. Jahrhunderts und das 20. Jahrhundert: eine widerständige Figur der Moderne	147
Bibliographie	157
Texte	157
Studien	160
Abbildungen	167
 <i>Don Quijote</i> im Film . . . . .	171
<i>Tilmann Altenberg (Cardiff)</i>	
<i>Quijote</i> -Ikonographie und Film	172
Herausforderungen und Möglichkeiten der filmischen Adaptation des <i>Don Quijote</i>	179
Statistischer Überblick	192
<i>Don Quijote</i> im Stummfilm	194
<i>Don Quijote</i> im Tonfilm	197
Georg Wilhelm Pabst: <i>Don Quixote / Don Quichotte</i> (1933)	197

Rafael Gil: <i>Don Quijote de la Mancha</i> (1947)	202
Grigori Kozintsev: <i>Don Kikhot</i> (1957)	206
Carlo Rim: <i>Don Quijote / Don Quichotte / Don Quijote von der Mancha</i> (1965)	208
Arthur Hiller: <i>Man of la Mancha</i> (1972)	211
Roberto Gavaldón: <i>Don Quijote cabalga de nuevo</i> (1973)	213
Manuel Gutiérrez Aragón: <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> (1991)	218
Manuel Gutiérrez Aragón: <i>El caballero Don Quijote</i> (2002)	219
Peter Yates: <i>Don Quixote</i> (2000)	222
Schlussbetrachtung	225
Bibliographie	227
Erwähnte <i>Quijote</i> -Verfilmungen (chronologisch)	227
Texte	229
Studien	229
<i>Don Quijote</i> in der deutschsprachigen Oper ..... 235	
<i>Bárbara P. Esquivel-Heinemann</i> (Rock Hill, S. C.)	
18. Jahrhundert	246
19. Jahrhundert	252
Bibliographie	259
Texte	259
Studien	260
Musikalische Räume des <i>Don Quijote</i> in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper ..... 263	
<i>Begoña Lolo</i> (Madrid)	
Bibliographie	280
Texte	280
Studien	280
Beitragende ..... 283	



# Boccaccio, Cervantes und der utopische Possibilismus\*

Hans-Jörg Neuschäfer (Saarbrücken)

## Vorüberlegung

Auf den ersten Blick sieht es so aus, als seien Boccaccio und Cervantes nicht unbedingt mit ‚Utopie‘ in Verbindung zu bringen. Aber man darf bei dem Gedanken an Utopie nicht nur die modernen Lexikon-Definitionen in Betracht ziehen, als da sind: „sistema o proyecto irrealizable“ („ein nicht zu realisierendes System oder Projekt“) oder „concepción de una sociedad ideal en la que las relaciones humanas se regulan mecánica y armoniosamente“ („Konzeption einer idealen Gesellschaft, in der die menschlichen Beziehungen sich auf selbstständige und harmonische Weise gestalten“) (so im spanischen Larousse von 2001). Denn das ist eigentlich nur der Rest dessen, was vom Konzept der Utopie noch übriggeblieben ist in einer Zeit, in der – von interessierter Seite – längst das Ende aller Utopien dekretiert worden ist. Das hat zur Folge, dass utopisches Denken heute fast schon als närrisch oder gefährlich, zumindest aber als ungehörig gilt.

Nicht nur deshalb ist es ein riskantes Unternehmen, trotzdem über Utopie zu reden. Man braucht nur die einschlägigen Handbücher zu konsultieren,<sup>1</sup> um zu wissen, wie weit gespannt, aber auch wie dehnbar und schwer zu definieren der Begriff eigentlich ist. Ich werde mich darauf gar nicht erst einlassen, denn es geht mir im Folgenden nicht um eine Begriffsbestimmung, sondern um ein besseres Verständnis des *Don Quijote* unter dem

---

\* Eine erste Fassung der vorliegenden Abhandlung erschien unter dem Titel „Boccaccio, Cervantes und der Diskurs der Utopie“ in: *Explizite und implizite Diskurse im „Don Quijote“*. Herausgegeben von Christoph Strosetzki. Berlin: Schmidt 2005, S. 149–160. Der Text wurde für den vorliegenden Band gründlich überarbeitet und erheblich erweitert.

<sup>1</sup> Eine kleine Auswahl aus einer unendlichen Zahl von Titeln: Berghahn/Seeber (1983); Biesterfeld (1982); Erzgräber (1981); Gnüg (1999); Kuon (1986); Mannheim (1995); Maravall (1976); Neusüß (1986); Ueding (1978); Vosskamp (1982); Winter (1978).

Aspekt des Utopischen. Schon der cervantinische Text selbst ist schillernd genug. Hat Don Quijotes Narrheit eine utopische Dimension? Oder seine – vernünftige – Rede über das Goldene Zeitalter? Oder findet sich Utopisches – und das ist meine Annahme – eher implizit im Fortgang der Handlung? Der Leser möge sich also nicht auf einen ‚harten‘ Begriff der Utopie einstellen, sondern auf eine flexible Handhabung, so wie sie zum Beispiel Ernst Bloch in seinem *Prinzip Hoffnung* ausprobiert hat, wo eigentlich weniger von Utopie als vielmehr von utopischem Denken die Rede ist (1959).<sup>2</sup> Ich ziehe jedenfalls diese ‚weiche‘, aber auf Cervantes passende Auffassung von Utopie vor, jenes Denken also, das uns dazu ermutigt, „mit dem schlecht Vorhandenen sich nicht“ abzufinden, bei dessen „Überschreiten“ aber „Vorhandenes“ auch nicht zu unterschlagen (Bloch 1959: I, 1 f.). Und so lange die goldene und doch so oft missachtete Regel unseres Metiers respektiert wird, wonach Aussagen über den Text dessen Wortlaut nicht widersprechen dürfen, kann man sich darauf ruhigen Gewissens einlassen.

Oft wird übersehen, dass zwischen Spätmittelalter und Renaissance, also genau dort, wo utopisches Denken überhaupt erst beginnt, recht bescheidene, den menschlichen Möglichkeiten angemessene und die Realität keineswegs verleugnende Phantasien von einem besseren Leben möglich waren. Bei Boccaccio und Cervantes ist utopisches Denken jedenfalls gerade nicht unrealistisch, sondern im Gegenteil dadurch ausgezeichnet, dass es zuallererst die natürlichen, auch die sozialen Gegebenheiten mitbedenkt. Sich vorzustellen, was möglich und besser wäre über das hinaus, was schon vorhanden und die Regel ist – nichts anderes meint „Prinzip Hoffnung“ oder „utopisches Denken“ –, geht dort einher mit dem Nachdenken darüber, wo die menschlichen Grenzen sind und was in Gottes Namen nicht ‚machbar‘ ist oder doch nicht machbar sein sollte.

Bei Boccaccio ist die Spanne zwischen Möglichkeiten und Grenzen noch gleichsam zeitlos festgelegt. Erst bei Cervantes setzt so etwas wie eine historische Differenzierung ein, insofern dort einiges schon deshalb nicht mehr ‚geht‘, weil es überholt ist (auch in der Denkweise), während anderes – und Besseres – vorstellbar wird, dessen Realisierung noch in der Zukunft liegt, dessen Ansätze aber durchaus schon im Hier und Jetzt erkennbar

---

<sup>2</sup> Zum „utopischen Denken“ siehe auch Dethloff (2005: 79 ff.) (zur Unterscheidung von ‚literarischer Utopie‘ und ‚utopischer Intention‘).

sind. Beginnen wir also mit Boccaccio, allerdings unter Beschränkung auf den Erzählrahmen des *Dekameron*.<sup>3</sup>

## Boccaccio

Der Rahmen des *Dekameron* hat erstens die Funktion, das Erzählen von der Zweckgebundenheit in die Zweckfreiheit zu überführen. Während im mittelalterlichen ‚Halsrahmen‘,<sup>4</sup> etwa in der *Exempla*-Sammlung der *Sieben weisen Meister*, das Leben davon abhing, ob die richtige Geschichte auf die richtige, nämlich überzeugende und beweiskräftige Art erzählt wurde, dient bei Boccaccio das Erzählen allein der Entspannung und Erholung – der Erholung von der furchtbaren Bedrohung durch die Pest.

Zum zweiten steht bei Boccaccio der Erzählrahmen nicht mehr in einem Jenseitsbezug. Im Unterschied zu Dante, wo das menschliche Handeln allein im Hinblick auf das Jüngste Gericht beurteilt wurde, steht bei Boccaccio die irdische Verstricktheit des Menschen zur Debatte. Die Pest ist keine Gottesstrafe, sondern ein katastrophales Naturereignis, dem alle Florentiner, auch die Erzähler, ausgesetzt sind und dem sie nur mit knapper Not und nur vorläufig entkommen. Und die Erzähler sind infolgedessen auch keine Auserwählten, die etwa für besondere Tugendhaftigkeit belohnt würden, sondern ebenso todesbedrohte Kreaturen wie alle anderen auch.

Drittens umschreibt der Rahmen Boccaccios die gesamte Spannweite und Widersprüchlichkeit der menschlichen Natur. Während die Pest, als unerhörte Ausnahmebegebenheit, die *miseria hominis* bloßlegt, die menschliche Schwäche, Hinfälligkeit und Korruptheit – zerstört sie doch im Nu die Grundlagen eines einst blühenden Gemeinwesens –, zeigt der Aufenthalt auf dem Landgut der zehn Erzählerinnen und Erzähler, dass die *dignitas hominis* unter günstigen Umständen zu Großem in der Lage ist: zur Schaffung einer funktionierenden gesellschaftlichen Ordnung, zu gesittetem Benehmen trotz erotischer Versuchung, zum Einverständnis zwischen den Geschlechtern und zur Kunst – in diesem Fall zur Kunst des Erzählens, die vorübergehend sogar die Todesbedrohung vergessen lässt. Aber der Rah-

<sup>3</sup> Zum Rahmen des *Dekameron*, auch zu den Novellen selbst, vgl. Neuschäfer (1983).

<sup>4</sup> Der Begriff „Halsrahmen“ stammt von André Jolles. Er hat ihn für die Charakterisierung der orientalischen Rahmenerzählung geprägt, bei der es oft vom ‚richtigen‘ Erzählen abhängt, ob der Erzähler seinen Hals retten kann (Boccaccio 1923: Einleitung).

men macht auch deutlich, dass *miseria* und *dignitas* eng zusammengehören: Die gleichen Menschen, die unter dem Anhauch der Pest dahinsterven und sämtliche moralischen Bedenken fallen lassen, waren vor der Katastrophe zu einem geordneten Zusammenleben fähig; und die gleichen Menschen, die im abgeschiedenen *locus amoenus* so kultiviert miteinander umgehen und ein perfektes kleines Staatswesen gründen, ein erstes Utopia also, das auf selbstgegebenen, vernünftigen und festen Regeln beruht – diese Menschen kehren am Ende, sich wieder einfügend in die Reihen der normalen Sterblichen, in die noch immer bedrohte Stadt zurück, ohne dass man erfährt, wie es ihnen weiterhin erging.

Mit anderen Worten: Utopisches ist für Boccaccio durchaus vorstellbar, aber immer unter dem Vorbehalt, dass jederzeit auch das Scheitern in Frage kommt, und zwar deshalb, weil der Mensch von Natur aus schwach, anfällig und eben sterblich ist. Und so wird im Rahmen der Idealzustand des harmonischen Reihumerzählens, im klaren Bewusstsein, dass derartige auf Dauer nicht durchzuhalten ist, nach zehn Tagen wieder beendet, das Menschenmögliche also realistisch in Rechnung gestellt.

### Cervantes im Vergleich zu Boccaccio

Nur scheinbar setzt sich Cervantes energisch von Boccaccio ab, den er zwar nie namentlich erwähnt, den er aber ständig im Sinn hat und auf den er sich gleichsam indirekt beruft. Nicht nur in den *Novelas ejemplares*, auch im *Don Quijote*, zumindest in dessen erstem Teil, wo die zahlreichen eingeschobenen Novellen einen breiteren Raum einnehmen als die Haupthandlung um Don Quijote und Sancho Panza, ist Boccaccios Einfluss zu spüren. Dass Cervantes den Namen Boccaccios nicht hinschreibt, ist, angesichts der strengen Zensur, der er sich gegenüber sah, nur allzu verständlich, stand das *Dekameron* doch auf dem Index. Trotzdem erweist Cervantes dem großen Florentiner seine Reverenz, und zwar just im *Quijote*, wo er die Geschichte vom törichten Vorwitz („la novela del *Curioso impertinente*“) so beginnen lässt, als stamme sie von Boccaccio selbst:

„In Florenz, einer reichen und berühmten Stadt Italiens, im Großherzogtum Toskana, lebten Anselmo und Lotario, zwei reiche, vornehme Edelleute, die so miteinander befreundet waren, daß sie von allen

ihren Bekannten statt mit ihren Eigennamen vorzugsweise ‚die beiden Freunde‘ genannt wurden“ (I, 33: 324).<sup>5</sup>

Wir bleiben gleich beim *Curioso impertinente*, denn diese Novelle (I, 33–35) ist vorzüglich geeignet, um die enge Verknüpfung von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten zu demonstrieren, aber auch, um uns in der Frage nach der Rolle des utopischen Denkens bei Cervantes weiterzubringen. Nach der zitierten Eröffnung erfahren wir, dass Anselmo eine ihm ebenbürtige Frau namens Camila heiratet und dass Lotario, um das Glück des Paares nicht zu stören, diskret auf Distanz geht. Das aber will Anselmo nicht zulassen, ja er kommt auf den aberwitzigen Gedanken, seine Gattin einer Tugendprobe zu unterziehen und seinen Freund Lotario darum zu bitten, sie mit allen Mitteln zu verführen. Denn Anselmo vertritt die These, ein Mann könne erst dann wirklich glücklich sein, wenn er wisse, dass seine Frau nicht nur aus Mangel an Gelegenheit, sondern wahrhaftig tugendhaft sei. Um das herauszubekommen, müsse sie auf eine harte Probe gestellt werden, denn erst eine feuerbewährte, also eine Idealtugend dürfe man wirklich Tugend nennen. Er drängt und erpresst seinen Freund so lange, bis diesem nichts anderes übrigbleibt, als das Experiment zu beginnen.<sup>6</sup>

Das Resultat scheint dem Zweifel Anselmos Recht zu geben. Camila hält der Belastung auf Dauer – und dieses ‚auf Dauer‘ ist entscheidend – nicht stand; sie gibt, nach langem Widerstand, dem Werben Lotarios nach, der seinen Part zunächst nur widerwillig gespielt hat, dann aber erst richtig entflammt wurde, als er sah, wie tapfer sich Camila zur Wehr setzte. Schuld am desaströsen Ausgang der Prüfung, die schließlich alle Beteiligten in den Tod treibt, ist jedenfalls nicht Camila oder die ‚Schwachheit des Weibes‘, sondern – wie es Anselmo am Ende selbst zugeben muss – allein die Torheit eines Mannes, der sich an einem abstrakten Tugendideal orientiert und seine Frau einer Extremforderung unterwirft, die mit den realen Gegebenheiten und Möglichkeiten der menschlichen Natur – und keineswegs nur der weiblichen – nicht vereinbar ist. Der Radikalismus Anselmos ähnelt dem von Don Quijote, der, wie der Protagonist der Novelle, nach

---

<sup>5</sup> Der *Don Quijote* wird zitiert nach der deutschen Übersetzung von Ludwig Braunfels, Cervantes Saavedra (1977). Für den Originaltext wurde die zweibändige Ausgabe von John Jay Allen, Cervantes Saavedra (1990), herangezogen.

<sup>6</sup> Zu *El curioso impertinente*, zu seinen Quellen und zu seiner Verankerung in der Haupthandlung siehe Neuschäfer (1999: 59 ff.) und Neuschäfer (1998: 77 ff.).

dem Unmöglichen strebt, weil er sich mit dem Möglichen – und gemeint ist bei Cervantes immer das Menschenmögliche – nicht begnügen will. Bei beiden – Anselmo wie Don Quijote – wird diese Hybris als *locura*, als Verücktheit, bezeichnet.

Das Menschenmögliche wäre im Fall des *Curioso impertinente* gewesen, Camila zu vertrauen und ihr die entwürdigende ‚Feuerprobe‘ zu ersparen, wenigstens aber ihr zu Hilfe zu eilen, worum Camila ihren Gatten mehrmals ausdrücklich bittet. Denn sie begeht den Ehebruch nicht aus Leichtsinne, sondern erst nach hinhaltendem Widerstand und auch dann nur deshalb, weil sie von ihrem Mann absichtlich im Stich gelassen wird. So zeigt sich am Ende, dass die Frau sich eigentlich moralischer, nämlich verantwortlicher verhalten hat als der Mann, der sich von seiner fixen Idee völlig beherrschen ließ. Das sieht Anselmo, wenn auch zu spät, schließlich selbst ein und hinterlässt, kurz vor seinem Selbstmord, ein schriftliches Eingeständnis, mit dem er seine Frau von jeder Schuld freispricht, „denn sie war nicht verpflichtet, Wunder zu tun, und ich hatte nicht nötig, von ihr zu verlangen, daß sie solche tue“ (I, 35: 374). Damit ratifiziert Anselmo zum Schluss auch noch die Warnung seines Freundes, die er zunächst in den Wind geschlagen hatte: „Bedenke: Wer das Unmögliche sucht, dem geschieht nur recht, wenn das Mögliche ihm versagt wird“ (I, 33: 342).

Das bedeutet zunächst einmal, dass Cervantes sich nicht grundlegend von Boccaccio unterscheidet. Wie Boccaccio jedenfalls begünstigt er – und nicht nur in dieser Geschichte – den Standpunkt der Frau. Darüber hinaus vertritt er keine abstrakte oder fundamentalistische, sondern eine gleichsam ‚zumutbare‘ Moral, welche die Begrenztheit und Schwäche der menschlichen Natur in Rechnung stellt.

Andererseits geht Cervantes aber auch über Boccaccio hinaus. Während nämlich bei Boccaccio die menschliche Schwäche noch als ein bloßes Faktum, gleichsam als eine natürliche Voraussetzung, hingenommen wurde, wird sie bei Cervantes – und dies besonders in den eingeschobenen Geschichten – zum Problem gemacht, dergestalt, dass daraus eine veritable Ethik des Menschenmöglichen erwächst,<sup>7</sup> eine Ethik, die nicht mehr nur der Entlastung des Menschen dient, sondern die auch zu bedenken gibt, ob und inwiefern er Verantwortung für sein Handeln übernehmen kann und übernehmen muss. Genau dieser Zusammenhang gibt überhaupt erst die Grundlage her für eine gerechte Beurteilung des Verhaltens von Camila

<sup>7</sup> Dazu mehr bei Neuschäfer (1999: 33 ff.).

und Anselmo. Anselmo orientiert sich gleichsam blindlings an einer utopischen Extremforderung; Camila hingegen ist sich ihrer Schwäche bewusst, und gerade weil sie das ist, bittet sie ihren Gatten um Hilfe. Und wenn der sie ihr gewährt hätte, statt der Chimäre der Perfektion nachzujagen, hätte er ihr und sich selbst die Schande ersparen können, die zum tragischen Ausgang der Geschichte führt – daran lässt der Text nicht den geringsten Zweifel. Die cervantinische Ethik stellt also auch auf die Solidarität unter den Menschen ab, denn Solidarität kann Schwäche in Stärke verwandeln und dazu beitragen, Situationen zu meistern, die die Kräfte des Einzelnen übersteigen. Letztlich hat Cervantes eine Handlungsethik im Auge, die auf dem freien Willen und der Verantwortungsbereitschaft autonomer Personen beruht und die den freien Willen und die Autonomie der Anderen respektiert und berücksichtigt.

Eine solche Ethik der Rücksichtnahme auf den Anderen und der Rücksichtnahme auf das Menschenmögliche setzt die Fähigkeit voraus, sich moralischen Prinzipien nicht mehr unabhängig von den konkreten Umständen und gleichsam automatisch zu unterwerfen. Es ist also eine kasuistische Moral. Das bedeutet aber keineswegs, dass Normen nicht mehr gelten oder dass sie je nach Bedarf außer Kraft gesetzt werden. Es bedeutet lediglich – und so wird es bei Cervantes geradezu musterhaft vorgeführt –, dass Normen – etwa die der christlichen Lehre oder auch der spanischen Staatsraison – zwar prinzipiell gelten, dass sie aber eigenverantwortlich angewandt werden müssen.

## Cervantes und der utopische Possibilismus

Nach dem zuvor Gesagten ist klar, dass Cervantes das genaue Gegenteil dessen repräsentiert, was gemäß Lexikon für die Utopie charakteristisch ist. Und trotzdem bringt er das utopische Denken weiter. Gemäß Lexikon ist utopisches Denken etwas, das von den lästigen Gegebenheiten absieht und das auf das Menschenmögliche keine oder nur geringe Rücksicht nimmt. In diesem Sinne wäre niemand anderer als Don Quijote selbst – oder der ihm artverwandte Anselmo – der ‚echte‘ Utopist. Tatsächlich wird Don Quijote ja noch immer von vielen – und zwar in positivem Sinne – so eingeschätzt. Miguel de Unamuno war da nur der konsequenteste aller eingefleischten ‚Quijotisten‘. In Wahrheit aber wird Don Quijotes Utopismus, auch wenn er

weniger Schaden anrichtet, ebenso zurückgewiesen wie der Anselmos. Denn er ist, wie der Anselmos, schlicht *locura*, und zwar gerade deshalb, weil er keine Rücksicht auf die realen Gegebenheiten nimmt.

Ein ähnlicher Fall von ‚Rücksichtslosigkeit‘ liegt in der Marcela-Episode (I, 11–14)<sup>8</sup> vor, in der Grisóstomo aus einem falsch verstandenen, nur die männlichen Interessen berücksichtigenden Ideal der Liebesharmonie Marcela zur Gegenliebe zwingen will. Dies wiederum provoziert die junge Frau zu ihrer berühmten, am Ende von niemandem widersprochenen Verteidigungsrede, in der sie auf das Selbstbestimmungsrecht der Frau pocht und Grisóstomo der *locura* bezichtigt. Nicht nur markiert Cervantes hier und an anderer Stelle deutlich den zurückzuweisenden Standpunkt, sondern er lässt zugleich erkennen, wie das ‚utopische Denken‘ bei ihm funktioniert: Nicht in Form einer expliziten ‚Moral‘, wohl aber implizit durch die Verhandlung zwischen Grisóstomos Freunden und der von ihnen angeklagten Marcela wird die Idee der Gleichberechtigung gleichsam ins Spiel gebracht – eine Idee, die zur Zeit des Cervantes wahrhaftig noch weitgehend utopisch, aber, wie wir wissen, doch eine Idee mit Zukunft war.<sup>9</sup>

Utopisch war zu Cervantes‘ Lebzeiten sicher auch die Vorstellung weiblicher Selbstständigkeit, so wie sie in dem großen Episodenknäuel um Dorotea, Fernando, Luscinda und Cardenio (I, 22–44) vorgestellt wird. Dabei ist Dorotea nicht nur weitgehend selbstbestimmt; sie entwickelt auch Eigenschaften, die sie moralisch eindeutig über die beiden Männer, besonders aber über den hochadligen Fernando, stellen. Sie ist allerdings ein Einzelfall und unterscheidet sich von allen anderen Personen des Episodenknäuels, ja von dem übrigen weiblichen Personal des ganzen Romans.<sup>10</sup>

Während alle anderen Episoden-Figuren sich treiben und beherrschen lassen – Fernando von seiner Lüsternheit, Cardenio von seiner Feigheit, Luscinda von ihrer Autoritätsgläubigkeit –, steht Dorotea über den Ereignissen; sie hat sich stets unter Kontrolle, bewahrt ihre Geistesgegenwart und benutzt ihre Intelligenz, ihre Diskretion, ihre Energie und ihre Ent-

<sup>8</sup> Näheres bei Neuschäfer (1999: 49 ff.).

<sup>9</sup> Der Kontrast zum ‚Praefeminismus‘ des Cervantes wird besonders augenfällig beim Vergleich mit der letzten Novelle des *Dekameron* (X, 10), also mit der geradezu märtyrerhaft-geldigen Unterordnung der Griselda unter das Vorrecht des Mannes. Aber schon hier wird, durch den obszönen Kommentar Dioneos im Erzählrahmen, zugleich Zweifel an der Zumutbarkeit solcher Selbstverleugnung laut.

<sup>10</sup> Zum gesamten Kontext der Dorotea-Episode vgl. Neuschäfer (1999: 75 ff.).

schlusskraft – und das alles, ohne an ‚Weiblichkeit‘ zu verlieren. Die anderen sind befangen; sie ist frei, und sie ist frei, weil sie stets ihre Vernunft gebraucht. Als sie, auf eigene Faust, dem treulosen Fernando naheilt, um ihn zur Rede zu stellen, muss sie *nolens volens* Männerkleider anziehen. Aber diese Äußerlichkeit hat durchaus auch eine innere Entsprechung, denn Dorotea besitzt Tugenden, die, wie Tatkraft und Selbstbeherrschung, zu ihrer Zeit ausschließlich den Männern zugetraut wurden. Und umgekehrt haben die Männer in dieser Episodenwelt Eigenschaften, die ‚normalerweise‘ den Frauen nachgesagt wurden: Unzuverlässigkeit, ja Unverantwortlichkeit (wie Fernando); Willensschwäche und Entschlossenlosigkeit (wie Cardenio). Was die zweite Frauenfigur des Episodenknäuels, Luscinda, anbelangt, so entwickelt sie zwar keinerlei Eigeninitiative, aber sie übt sich immerhin im passiven Widerstand und bleibt loyal, womit auch sie den beiden männlichen Figuren noch etwas voraushat.

Über die bereits erwähnten Eigenschaften hinaus besitzt Dorotea noch weitere, ausgesprochen ‚modern‘ wirkende Charakterzüge: Sie ist erstens eine Art Unternehmerin, die den großen Betrieb ihres Vaters selbstständig ‚managt‘:

„So wie ich die Herrin ihres Herzens war [gemeint ist der Vater], ebenso war ich die ihres Vermögens. Durch mich wurden die Diener angenommen und entlassen, die Aufstellungen und Rechnungen über Aussaat und Ernte gingen durch meine Hand; ich führte Buch über die Ölmühlen, die Weinkeltern, die Zahl des großen und kleinen Viehs und der Bienenstöcke, kurz, über alles, was ein so reicher Landmann wie mein Vater besitzen kann und besitzt. Ich war die Oberverwalterin und Gebieterin [...]“ (I, 28: 273).

Zweitens verfügt Dorotea über eine große Portion Kaltblütigkeit und Cleverness. Noch in dem Augenblick, als Fernando, nachdem er die Zofe bestochen hat, in ihr Schlafzimmer eindringt und in blinder Triebhaftigkeit zu allem entschlossen scheint, ist sie zu einem rationalen Kalkül fähig. Es ist besser – denkt sie – dem Mann zu Willen zu sein, nachdem sie sein Eheversprechen erhalten hat, als, nach vergeblicher Gegenwehr, vergewaltigt zu werden und ohne Ehre dazustehen. Auch wäre sie gewiss nicht die Erste, die unter Ausnutzung einer solchen Situation (die sie schließlich nicht ge-

sucht hat) rasch etwas erreichte, was in der damaligen Gesellschaft auf ‚normalem‘ Wege nur schwer zu erringen war: den sozialen Aufstieg.

Und drittens beweist sie eine bemerkenswerte Zähigkeit, als sie, von Fernando verraten, trotzdem nicht resigniert, sondern ihm nachjagt, um ihn zu stellen, wobei sie den Gefahren, die auf einem weiblichen Solo-Ritt über weite Entfernungen drohten, mutig und nur auf sich selbst vertrauend die Stirn bietet. Dabei darf man allerdings auch nicht übersehen, was sie von wirklicher ‚Emanzipiertheit‘ noch trennt: Es ist just das Ziel ihrer Reise, das in nichts anderem besteht, als endgültig geehelicht zu werden, und sei es von einem so unzuverlässigen Mann wie dem hochgeborenen Fernando, dessen wankelmütiger Charakter auf die Dauer eigentlich nichts Gutes erwarten lässt. Trotz dieser Einschränkung enthält aber auch die Dorotea-Episode einen utopischen Kern, der zu konkreten Hoffnungen berechtigt.

Ganz anders verhält es sich mit der Titelfigur des Romans. Am reinsten kommt der wirklichkeitsfremde und fundamentalistische Don-Quijotismus am Anfang des Romans zur Geltung, im Abenteuer mit dem Bauernknecht Andrés etwa (I, 4), wo Don Quijote sich blauäugig über alle näheren Umstände hinwegsetzt und dadurch die Sache nur noch schlimmer macht. Bei der Befreiung der Galeerensträflinge (I, 22) geht die Hybris des Protagonisten so weit, dass er sich geradenwegs über das staatliche Rechtswesen hinwegsetzt. Denn „Freiheit“ ist für Don Quijote ein absoluter Wert, weshalb die gegen ihren Willen Angeketteten losgebunden werden müssen. Für die staatliche Justiz aber ist der Freiheitsanspruch des einen durch das Schutzbedürfnis des anderen begrenzt, weshalb es für sie durchaus rechtens ist, die Grenzen der Freiheit durch Strafmaßnahmen zu markieren. Auch wenn unser heutiges Rechtsempfinden sensibler geworden ist, so unterliegt es doch keinem Zweifel, dass der Autor Cervantes hier – und an allen anderen Stellen, wo Don Quijote sich im Besitz einer höheren, nicht an die konkreten Umstände gebundenen Wahrheit glaubt – das ‚falsche Bewusstsein‘ seines Protagonisten schonungslos bloßstellt. Schließlich lässt er ihn von der Santa Hermandad bis in die Sierra Morena verfolgen, wo er nur dadurch der Verhaftung entgeht, dass seine Freunde ihn für unzurechnungsfähig erklären (wie ihn übrigens auch der ‚befreite‘ Bauernjunge Andrés desavouiert, als er ihn anfleht, ihm in Zukunft nicht mehr zu Hilfe zu kommen).<sup>11</sup> Insofern muss man den cervantischen Roman geradezu als Kritik eines unbedingten Utopismus verstehen.

<sup>11</sup> Dazu ausführlich Neuschäfer (1999: 35 f. und 40 f.).

Diese Kritik jedoch ist ihrerseits wieder nicht grundsätzlich, denn sie negiert nicht die Berechtigung des utopischen Denkens, sondern gibt ihm im Gegenteil überhaupt erst eine rationale Grundlage. Erst durch die Zurückweisung, nämlich das Verlachen der ‚falschen‘ Utopie, wird die im Sinne des Cervantes ‚echte‘, weil menschenmögliche Vorstellung freigesetzt, wobei auch diese gleichsam authentische Spielart des Utopismus auf paradoxe Weise ihren Ursprung im Verhalten Don Quijotes hat. Dieser setzt sich ja nur auf der einen Seite ständig über die Realitäten hinweg und nimmt doch, auf der anderen Seite und besonders in Bezug auf Sancho, die schönste Rücksicht auf sie. Das hat letztlich damit zu tun, dass die Don-Quijote-Rolle nur eine vorübergehende Episode im Leben des vernünftigen und gütigen Alonso Quijano ist, dessen Wesen auch mitten in Don Quijotes Verrücktheit nie wirklich abhandenkommt und sich unter anderem in den gelegentlichen, im zweiten Teil immer häufiger werdenden ‚lichten Momenten‘ äußert, bis es im letzten Kapitel wieder ganz die Oberhand gewinnt. Greifbar wird die Alonso-Quijano-Natur auch in den Reden über das Goldene Zeitalter oder über Waffen und Wissenschaften, nicht aber zum Beispiel dort, wo sich der ‚verrückte‘ Don Quijote des Langen und Breiten darüber auslässt, welchen Romanhelden er in seinem Liebeswahn imitieren soll.

Nun ist aber das Verhältnis zwischen Don Quijote und Sancho keineswegs störungsfrei, und vor allem nicht von Anfang an. Nicht nur wird in diesem Verhältnis der Widerstreit zwischen Don Quijote und Alonso Quijano besonders virulent. Zunächst spielt sich Don Quijote ja auch als der große Präzeptor auf, der alles besser weiß. Erst im Verlauf ihrer gemeinsamen Wanderung entwickelt sich jenes dialogische Verhältnis zwischen Herr und Knecht, das dem Roman die eigentliche Würze gibt. Und erst in diesem langen Dialog entsteht mit der Zeit so etwas wie Austausch, Gleichberechtigung, ja Freundschaft zwischen zwei so unterschiedlichen und auch nach ihrer sozialen Herkunft eigentlich unvereinbaren Charakteren.

Ihren Höhepunkt erreicht dieses Aufeinanderzugehen am Ende des zweiten Teils, als Don Quijote mit Rücksicht auf Sanchos Gesundheit sogar auf die Entzauberung Dulcineas und damit auf den eigentlichen Kern seiner Chimäre verzichtet, nachdem Sancho seinerseits bereit war, die von ihm so heiß ersehnte Statthalterschaft mit Rücksicht auf Don Quijote auszuschiessen. So erreicht Don Quijote als Freund Sanchos und anderer Personen insgeheim eben doch, was er eigentlich erstrebt hat, nämlich ein Helfer

der Menschheit zu sein. Aber er stellt seine Größe ganz anders unter Beweis, als er es eigentlich gewollt hatte: nicht mit illusionärem Heldentum, sondern mit menschlicher Solidarität, nicht mit *soberbia*, sondern mit *modestia*. Und genau hier, im Überbrücken und Annähern der sozialen, der sprachlichen und kulturellen Unterschiede liegt auch der eigentümlich cervantinische Akzent im utopischen Diskurs des Romans, insofern nämlich – ähnlich wie im Fall der Marcela und gegen die Ansicht des Grisóstomo – von Seiten des Erzählers nichts Unmögliches gefordert, wohl aber Mögliches denkbar gemacht wird.

Während also im Verhältnis zu Sancho Panza so etwas wie die Ahnung gelebter Gleichheit als utopische Hoffnung aufscheint, ist es an anderer Stelle das Vertrauen in die dem Menschen von Natur aus mitgegebene Vernunft, eine Vernunft in Form des *common sense*, die auch einfache Menschen in die Lage versetzt, das Leben zu meistern und mit dessen Anforderungen sogar zu wachsen. Ich beziehe mich hier auf Sanchos Inselherrschaft, also auf ein Motiv, das wie kein anderes an Utopia denken lässt. Nun war allerdings die Inselherrschaft von den Herzögen so geplant, dass sich Sancho mit ihr blamieren und sie selbst sich darüber amüsieren sollten – ebenso wie die große Ehre, die sie Don Quijote spaßeshalber zuteilwerden ließen, keinen anderen Zweck hatte, als diesen der Lächerlichkeit preiszugeben.

Was die Inselherrschaft betrifft, kommt es aber ganz anders, als es die Erfinder im Sinn hatten. Zum einen bewährt sich hier das Zusammenspiel zwischen Don Quijote und Sancho, zwischen dem ‚Intellektuellen‘ und dem ‚Praktiker‘. Denn der eine gibt dem anderen ebenso vernünftige wie handfeste Ratschläge mit auf den Weg, die Sancho zum Nutzen und Frommen aller dann auch beherzigt. Und zum anderen versieht Sancho mit Mutterwitz sein Gouverneursamt so gut und so volksnah, dass es den mächtigen Herzögen geraten erscheint, dem Spiel, das unversehens zum Konkurrenzunternehmen ‚vor der eigenen Haustür‘ mutiert ist, durch eine Invasionsdrohung ein schnelles Ende zu bereiten. Sancho selbst ist darüber bekanntlich nicht traurig, denn zum einen ist er die Bürde des Amtes dadurch rasch wieder los, und zum anderen sieht er in einem bewundernswerten Akt der Selbsterkenntnis ein, dass es ihm auch an den notwendigen Voraussetzungen fehlt, um längere Zeit als Gouverneur bestehen zu können.

Abschließend möchte ich noch auf die Geschichte des Morisken Ricote aus dem zweiten Teil des Romans eingehen. Sie ist ganz besonders geeig-

net, uns über die spezifisch cervantinesche Spielart des utopischen Denkens ins Bild zu setzen.<sup>12</sup>

Die Episode beginnt, als Sancho auf dem Rückweg von seiner Statthaltertschaft auf seinen ehemaligen Nachbarn, den Morisken Ricote, trifft, der nach seiner Vertreibung nach Deutschland geflüchtet war, während es seine Frau und seine Tochter nach Algier verschlagen hat. Jetzt ist Ricote, als deutscher Pilger verkleidet, heimlich nach Spanien zurückgekehrt, um seine Familie zu suchen und Geld zu retten, das in seinem Garten vergraben ist. Damit werden wir plötzlich und unerwartet mit einem der heikelsten politischen Themen aus der Cervanteszeit konfrontiert, eben der Moriskenvertreibung. Und noch erstaunlicher ist es, dass der sonst so vorsichtige Cervantes an einem konkreten Fall und mit vielen Details sehr eindringlich die Härte eines solchen Schicksals verdeutlicht, wobei er – wenigstens vor derhand – keineswegs den offiziellen, sondern den Standpunkt der Betroffenen einnimmt.

Bezeichnend dafür ist, dass Sancho und Ricote nicht nur Nachbarn, sondern auch Freunde waren, die wie selbstverständlich zusammenlebten und gegenseitige Aversionen nicht kannten. Entsprechend freudig und mit reichlichem Weingenuss feiern sie das Wiedersehen bei einem Picknick am Wegesrand, während dem sich die alte Vertrautheit schnell wieder einstellt. Ricote setzt Sancho über seine Absichten ins Bild, und auch wenn Sancho ihm aus Angst vor der Justiz nicht beim Ausgraben des Schatzes helfen wird, so wird er ihn doch auf keinen Fall denunzieren. Vor allem aber klagt Ricote über das Leid des Vertriebenen, der sich nach wie vor als Spanier fühlt und dessen Sprache Kastilisch ist. Deutschland hingegen, wo man ihn zwar wegen seines Glaubens nicht belästige, sei trotzdem nur ein hartes Exil. Und Frau und Tochter seien sowieso echte katholische Christen geworden, weshalb Ricote nicht verstehen kann, dass sie vertrieben werden mussten. Er selbst empfinde zwar nicht ganz so rechtgläubig wie sie, sei aber immerhin „*más cristiano que moro*“ (mehr Christ als Maure).

Man sieht also, dass Cervantes den Fall des Morisken Ricote so präsentiert, dass man den Morisken nicht als ‚Fremdkörper‘ empfindet, sondern als jemanden, der eigentlich ‚dazugehört‘. Man könnte sogar auf den Gedanken kommen, Cervantes stelle hier die offizielle Politik kritisch in Frage. Aber so weit geht er dann doch wieder nicht. Vielmehr lässt er Ricote

---

<sup>12</sup> Zur Ricote-Episode detailliert: Márquez Villanueva (1975: 229 ff.) und Neuschäfer (1999: 104 ff.).

am Ende selbst die Vertreibung gutheißen, weil, so sagt er, zuzugeben sei, dass Leute wie er und seine Familie eher die Ausnahme als die Regel darstellten. Die Mehrheit seiner Glaubensgenossen sei tatsächlich eine Gefahr für den spanischen Staat gewesen. So kombiniert Cervantes geschickt sein Verständnis für einen Ausnahmefall mit der Anerkennung der allgemeinen Gesetzeslage, *conditio sine qua* es gar nicht möglich gewesen wäre, eine solche Geschichte zu veröffentlichen.<sup>13</sup>

Dennoch bleibt festzuhalten, dass auch durch dieses Einlenken der utopische Aspekt der Episode nicht ausgelöscht wird. Er besteht in der Hoffnung auf Einzelfallprüfung durch einen toleranten Staat und im Sich-Einlassen auf die Verfolgten und Ausgestoßenen, vor deren Schicksal nicht die Augen verschlossen werden. Tatsächlich wird am Ende der Familie Ricotes auf höchstrichterliche Anweisung das Weiterleben auf dem spanischen Staatsgebiet in Aussicht gestellt. Gewiss erscheint dieses Ende, einschließlich der Selbstverleugnung Ricotes, für unser an der Psychologie des realistischen Romans geschultes Empfinden reichlich ‚an den Haaren herbeigezogen‘, aber gerade die Bruchstellen in der Konstruktion dieser Geschichte bezeugen doch auch wieder, wie ernst es Cervantes damit war, das ‚Prinzip Hoffnung‘ gegen die bestehende Praxis zur Geltung zu bringen.

Das Beispiel der Ricote-Episode führt uns also noch einmal vor Augen, wie der Utopismus bei Cervantes aussieht. Die große Vision eines zeitlosen und von den Zeitumständen unabhängigen Idealzustandes gibt es bei ihm ebenso wenig wie die Zwangsvorstellung übermenschlicher Tugendhaftigkeit. Anders formuliert: Das Denken in Extremen und die Suche nach dem Unmöglichen ist Sache der *locura* eines Don Quijote oder eines Anselmo, nicht des Autors selbst. Dieser hat zwar sehr wohl Wunschvorstellungen, die man als utopisch bezeichnen kann: zum Beispiel die Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern (Marcela), die Selbstbestimmtheit der Frau (Dorothea), die Solidarität über die sozialen Grenzen hinweg (Don Quijote und Sancho), die allen Menschen zugutekommende, standes- und bildungsunabhängige Grundausstattung mit *common sense* (Sanchos Statthal-

<sup>13</sup> Ähnlich hat Thomas Mann in „Meerfahrt mit *Don Quijote*“ die Zwiespältigkeit des Romanschlusses gesehen: „Sehr fesselnd und bedeutend ist im ‚Don Quijote‘ die Episode vom Morisken Ricote [...]. Das Kapitel ist eine kluge Mischung von Loyalitätsbezeugungen [...] und dem lebendigsten menschlichen Mitgefühl für das furchtbare Schicksal der maurischen Nation. [...] Durch das eine erkaufte sich der Autor die Erlaubnis zum andern: aber ich vermute, es ist immer empfunden worden, daß das erstere politische Mittel zum zweiten war und die Aufrichtigkeit des Dichters so recht erst beim zweiten beginnt“ (Mann 1974: 211).

terschaft) oder die Praxis religiöser Toleranz und die Berücksichtigung milderer Umstände im Rechtswesen (Ricote).

Aber seine Vorstellungen bleiben immer an die Gegebenheiten gebunden, setzen sich nicht über das Menschenmögliche hinweg und haben eben deshalb etwas, das in eine Zukunft weist, die nicht mehr unreal erscheint.

Mit dieser Art des utopischen Denkens geht Cervantes auch weit über Boccaccio hinaus. Boccaccios Welt war noch eine naturhaft gegebene, die in ihrer zwischen Elend und Glück schwankenden Unabänderlichkeit hinzunehmen war. Bei Cervantes hingegen kommt die Dimension der Zeit und damit die Möglichkeit der Veränderung ins Spiel. Ins Spiel kommt Veränderung zum einen über den Anachronismus, wobei an der Person und der Denkweise Don Quijotes klargemacht wird, wie es geschehen kann, dass heute nicht mehr gilt, was früher einmal gegolten hat. Zum anderen kommt Veränderung aber auch ins Spiel über das Prinzip Hoffnung, das auf die Zukunft gerichtet ist. Denn gerade die hier besprochenen Beispiele lassen erkennen, wie es für Cervantes in den Bereich des Möglichen gerückt und also vorstellbar geworden ist, dass morgen etwas zur Regel wird, was heute noch eine schöne Ausnahme war.

## Bibliographie

### Texte

Boccaccio, Giovanni (1923): *Das Dekameron*. Übertragung von Albert Wesselski. Nachschöpfung der Gedichte von Theodor Däubler. Einleitung von André Jolles. Leipzig: Insel 1923

Cervantes Saavedra, Miguel de (1977): *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Vollständige Ausgabe in der Übertragung von Ludwig Braunfels mit den Illustrationen von Grandville zu der Ausgabe von 1848. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977

Cervantes Saavedra, Miguel de (1990): *Don Quijote*. 2 Bde. Herausgegeben von John Jay Allen. Madrid: Cátedra 1990

### Studien

Berghahn, Klaus L. / Seeber, Hans Ulrich (Hg.) (1983): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein i. Ts.: Athenäum 1983

Biesterfeld, Wolfgang (1982): *Die literarische Utopie*. Stuttgart: Metzler 1982

- Bloch, Ernst (1959): *Das Prinzip Hoffnung*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1959
- Dethloff, Uwe (2005): *Literatur und Natur. Literatur und Utopie*. Tübingen: Narr 2005
- Erzgräber, Willi (1981): *Utopie und Antiutopie in der europäischen Literatur*. 2. Auflage. München: Fink 1981
- Gnüg, Hiltrud (Hg.) (1999): *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart: Reclam 1999
- Kuon, Peter (1986): *Utopischer Entwurf und fiktionale Vermittlung. Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung*. Heidelberg: Winter 1986
- Mann, Thomas (1974): *Leiden und Größe der Meister*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974
- Mannheim, Karl (1995): *Ideologie und Utopie*. 8. Auflage. Frankfurt a. M.: Klostermann 1995
- Maravall, José Antonio (1976): *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago: Ed. Pico Sacro 1976
- Márquez Villanueva, Francisco (1975): *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus 1975
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1983): *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*. 2. Auflage. München: Fink 1983
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1998): „Kommentar zu *El curioso impertinente*“, in: Rico, Francisco (Hg.): *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Barcelona: Crítica 1998 (Biblioteca Clásica, 50), S. 77–81
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1999): *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*. Madrid: Editorial Gredos 1999
- Neusüß, Anselm (Hg.) (1986): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. 3. Auflage. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1986
- Ueding, Gert (Hg.) (1978): *Literatur ist Utopie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978
- Vosskamp, Wilhelm (Hg.) (1982): *Utopie-Forschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. 3 Bde. Stuttgart: Metzler 1982
- Winter, Michael (1978): *Compendium Utopiarum. Typologie und Bibliographie literarischer Utopien*. Bd. 1. Stuttgart: Metzler 1978