

Vorabinformation

Die **Printversion** der Publikation „Tilman Altenberg, Klaus Meyer-Minnewald (Hg.): Europäische Dimensionen des ‚Don Quijote‘ in Literatur, Kunst, Film und Musik“ (Hardcover inkl. CD-ROM, farbiger Schutzumschlag, Lesebändchen) kann über den Buchhandel oder direkt bei Hamburg University Press (E-Mail: order.hup@sub.uni-hamburg.de) zum Preis von 29,80 EUR bezogen werden.

Detailinformationen zur frei zugänglichen **Onlineversion** (so genannter Open Access) finden Sie unter der PURL

http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_Altenberg_Quijote

Die Onlineversion liegt in zwei Fassungen vor:

- einer Version mit hoher Bildauflösung (Größe: ca. 170 Mb) mit der PURL http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/object1/HamburgUP_Altenberg_Quijote
- einer Version mit geringerer Bildauflösung (Größe: ca. 5,2 Mb) mit der PURL http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/object2/HamburgUP_Altenberg_Quijote

Die **Webversion der CD-ROM**, die Filmzitate zum Beitrag „Tilman Altenberg: ‚Don Quijote‘ im Film“ enthält, finden Sie unter der PURL

http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/object3/HamburgUP_Altenberg_Quijote

Die CD-ROM ist eine Beilage zum vorliegenden Sammelband und darf nur im Zusammenhang mit diesem zugänglich gemacht werden. Eine andere Verwertung oder Nutzung ist nicht gestattet. Der Inhalt dieser Webseite unter der oben genannten PURL ist mit der CD-ROM identisch. Die im vorigen Absatz genannten Nutzungsbestimmungen gelten auch für diese Webseite.

Die **Filmzitate** liegen als mp4-Dateien vor. Bei bestimmten Kombinationen von Browser und Video-Plug-in kann es zu Darstellungsschwierigkeiten kommen. Wir empfehlen Ihnen in diesem Fall die Verwendung des „VLC media player“ (<http://www.videolan.org/>), eines kostenlosen plattformübergreifenden Media Players.

Die **Onlineversion des Beitrags** „Tilman Altenberg: ‚Don Quijote‘ im Film“ liegt in drei Versionen vor:

- ohne eingebettete Filmzitate in geringer Auflösung unter der PURL http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/object4/HamburgUP_Altenberg_Quijote (ca. 2,2 Mb)
- mit eingebetteten Filmziten (Format *.wmv) für Nutzer mit dem Betriebssystem Windows unter der PURL http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/object5/HamburgUP_Altenberg_Quijote (ca. 120 Mb)
- mit eingebetteten Filmziten (Format *.avi) als Alternativformat unter der PURL http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/object6/HamburgUP_Altenberg_Quijote (ca. 160 Mb)

Aufrufen der Filmzitate

Filmzitate befinden sich in den vorliegenden PDF-Dateien dort, wo in der Bildunterschrift „Filmausschnitt“ steht. Um einen Clip zu aktivieren, wählen Sie bitte das Hand-Werkzeug aus, fahren mit diesem auf die entsprechende Abbildung und aktivieren den Abspielvorgang per Mausclick.

(Stand: 2007-06-18)

Tilman Altenberg

***Don Quijote* im Film**

aus:

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

S. 171–234

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
Boccaccio, Cervantes und der utopische Possibilismus	47
<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 ^{er} <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 ^o <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 (Rock Hill, S. C.)</i>	
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 (Madrid)</i>	
Bibliographie	280
Texte	280
Studien	280
Beitragende 283	

Don Quijote im Film

Tilmann Altenberg (Cardiff)

Für E. P. G.

Dass der hagere Ritter Don Quijote und sein rundlicher Knappe Sancho Panza auch nach 400 Jahren noch in unserer Vorstellung lebendig sind, uns in ihrer unverwechselbaren Gestalt gewissermaßen vor Augen stehen, ist nicht nur das Verdienst von Miguel de Cervantes. Zwar gibt der Roman über manche Einzelheit der äußeren Gestalt des ungleichen Paares Auskunft, doch wissen wir alle, wie individuell die mentalen Bilder sind, die wir uns als Leser von den Figuren eines Romans machen. Dies wird besonders deutlich, wenn wir im Kino oder im Fernsehen denselben Helden begegnen, die wir schon aus einem Buch kennen. Meist haben wir sie uns nicht so vorgestellt, wie sie auf der Leinwand oder dem Bildschirm erscheinen.

Beim *Quijote* verhält es sich ähnlich und doch anders. Ähnlich, weil auch hier die beim Lesen entstehenden inneren, immateriellen Bilder von äußeren, materiell fixierten Bildern überlagert werden; anders, weil dafür kaum Kino und Fernsehen verantwortlich zu machen sind. Denn schon wenige Jahre nachdem Cervantes den ersten Teil des *Quijote* veröffentlicht hatte, mehr als 250 Jahre bevor die Bilder laufen lernten, wurden die Abenteuer von Don Quijote und Sancho Panza erstmals illustriert.¹ Das Kino im Kopf, wie wir dies heute nennen können, speist sich also schon seit den ersten Generationen von Lesern nicht nur aus der durch den Romantext angeregten Phantasie, sondern immer auch aus den jeweils geläufigen Abbildungen der ikonographischen Tradition. Die gelegentlich behauptete prinzipielle Unvereinbarkeit der beim Lesen entstehenden inneren Bilder mit den materiell fixierten Darstellungen der bildenden Kunst und des Films² er-

¹ Zur *Quijote*-Ikonographie in der bildenden Kunst vgl. ausführlich den Beitrag von Johannes Hartau in diesem Band.

² So etwa bei Gast/Hickethier/Vollmers (1981/1993: 14): „Sicher ist jeder Zuschauer einer Adaption enttäuscht, wenn er das Buch bereits kennt, muß es in der Regel sein, weil er sein selbstgeformtes Bild des literarisch vermittelten Geschehens im Film nicht wiederentdeckt.“

scheint im Falle des *Quijote*, wenn nicht vollkommen hinfällig, so doch zumindest weniger kategorisch, als es den Anschein haben könnte.

Ausgehend von der Beobachtung der (noch zu belegenden) ikonographischen Kontinuität der *Quijote*-Darstellungen über Medien- und Epochen Grenzen hinweg unternimmt dieser Beitrag den Versuch, das kaum überschaubare Korpus der *Quijote*-Verfilmungen nach verschiedenen Gesichtspunkten zu erschließen. Dabei werden zunächst einige für die Adaptation des cervantischen Romans spezifische Herausforderungen und Möglichkeiten aufgezeigt und diskutiert. Darauf folgt ein knapper statistischer Überblick über die mehr als 100-jährige Präsenz Don Quijotes im Film. Im Zentrum steht schließlich die chronologische Entfaltung eines Panoramas der *Quijote*-Verfilmungen.³ Anhand ausgewählter Beispiele, die überwiegend im Handel erhältlich sind, soll nicht nur die Breite des Spektrums der filmischen Adaptationen nähergebracht, sondern auch die Neugier auf die eine oder andere Verfilmung geweckt werden.

Quijote-Ikonographie und Film

Das Aufkommen des Mediums Film, dessen Anfänge bis in die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts zurückreichen, markiert in ikonographischer Hinsicht keinen Bruch. Vielmehr scheinen sich die Filmemacher bei manchen Einstellungen – bewusst oder unbewusst – an ihnen vertraute bildliche Darstellungen anzulehnen und die *Quijote*-Ikonographie fortzuschreiben. Das in dieser Beziehung wirkungsmächtigste Modell der vergangenen rund 140 Jahre finden wir in den 377 Illustrationen Gustave Dorés, die erstmals 1863 publiziert wurden (Cervantes Saavedra 1863/1869). Einige besonders prägnante Beispiele für die ikonographische Kontinuität beim Übergang vom Einzelbild zur technisch verfertigten Bilderfolge, die den nachhaltigen Einfluss des Franzosen deutlich vor Augen führen, sollen exemplarisch betrachtet werden.

Die gemächlichen Ritte von Don Quijote und Sancho Panza durch die karge Landschaft repräsentieren eine immer wiederkehrende Grundsituation des Romans, deren Reduziertheit sie zu einem graphischen Motiv mit

³ Eine Liste aller erwähnten Verfilmungen findet sich in der Bibliographie.

hohem Wiedererkennungswert macht. Meist erscheint die Silhouette von Ritter und Knappe im Film als weite Einstellung oder Totale (Abb. 1).



Abb. 1: Silhouette von Don Quijote und Sancho Panza (Standbild aus G. Kozintsev: *Don Kikhot*, 1957)



Abb. 2: Silhouette von Don Quijote und Sancho Panza (horizontal gespiegeltes Standbild aus R. Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)

Aufgrund seines emblematischen Charakters wird dieses Motiv häufig als Schlusseinstellung gewählt, welche die Unsterblichkeit des Mythos des Don Quijote bildhaft beschwört (Abb. 1 und 2).

Was bei einer spezifisch filmischen Lektüre auf den ersten Blick als Zitat einer für das Western-Genre typischen weiten Einstellung erscheinen mag,⁴ findet sich in der vorfilmischen *Quijote*-Ikonographie bereits sehr ähnlich bei Gustave Doré (Abb. 3).



Abb. 3: Silhouette von Don Quijote und Sancho Panza (G. Doré, 1863)⁵

⁴ André Bazin (1975: 118) weist darauf hin, dass diese Art der Bildkomposition für den *epischen* Western vor allem der 1920er und 1930er Jahre charakteristisch sei: „Der Cowboy ist ein Ritter. Dem Charakter des Helden entspricht der Inszenierungsstil, bei dem die epische Umsetzung schön in der Bildkomposition sichtbar wird; die Vorliebe für weite Horizonte, die großen Totalen erinnern immer an die Konfrontation des Menschen mit der Natur.“ Diese Motivierung eines bildkompositorischen Merkmals aus der Anlage des Helden heraus lässt sich *mutatis mutandis* auf das Streben Don Quijotes nach Wiederbelebung eines ideal(isierten), aber im Gegensatz zum Western gänzlich unmetaphorischen Rittertums übertragen, ohne deswegen in Widerspruch mit der beobachteten Kontinuität der *Quijote*-Ikonographie zu geraten.

⁵ Titel in der französischen Ausgabe von 1869: „Don Quichotte et Sancho Panza s’apprêtent à passer la nuit à la belle étoile avant d’approcher la ville du Toboso“ (Cervantes Saavedra 1863/1869).

Auch der Blick auf das Lager des verletzten Don Quijote weist im hier gewählten Standbild eine verblüffende Übereinstimmung mit einer Illustration Dorés auf, die sich nicht aus der Textvorlage ableiten lässt. So ist das linke Auge des übel zugerichteten Ritters von einem lappenförmigen Teil des Kopfverbandes verdeckt. Der Regisseur scheint die Situation nicht nur minutiös nachgestellt, sondern auch den Blickwinkel Dorés direkt übernommen zu haben, wie die Gegenüberstellung zeigt (Abb. 4 und 5).⁶



Abb. 4: Krankenlager Don Quijotes (Standbild aus M. Gutiérrez Aragón:
El Quijote de Miguel de Cervantes, 1991)

⁶ Für Manuel Gutiérrez Aragóns TV-Verfilmung *Don Quijote de Miguel de Cervantes* (1991) ist durch Interview-Äußerungen des Regisseurs belegt, dass dieser bewusst an bestimmte bildliche Darstellungen von Don Quijote anknüpfen wollte, die er bei den Zuschauern als bekannt voraussetzte (Torres 1998: 360).



Abb. 5: Krankenlager Don Quijotes (G. Doré, 1863)⁷

⁷ Titel in der französischen Ausgabe von 1869: „Don Quichotte allité, le visage couvert de pansements et d'emplâtres suite à sa bataille contre les chats“ (Cervantes Saavedra 1863/1869).

Das letzte Beispiel zeigt Sancho in inniger Umarmung mit seinem Esel. Auch hier scheint Dorés bekannte Illustration dem Regisseur als Vorlage gedient zu haben (Abb. 6 und 7).



Abb. 6: Sancho umarmt seinen Esel (Standbild aus G. W. Pabst: *Don Quixote / Don Quichotte*, 1933)

Die bemerkenswerte Nähe der exemplarisch betrachteten Standbilder zu den Illustrationen Dorés führt vor Augen, dass auch das Medium Film in ikonographischer Hinsicht auf etablierte Sehgewohnheiten zurückgreift, die im vorliegenden Fall sogar älter sind als das Medium selbst.⁸ Allerdings erlaubt diese Betrachtungsperspektive weder, das spezifisch Filmische in Abgrenzung zur bildenden Kunst zu erfassen, noch erhellt sie die grund-

⁸ Diese Kontinuität insbesondere zu Dorés Illustrationen ist wiederholt beobachtet worden: so etwa von Gómez Mesa (1942/1998: 175), Fernández Cuenca (1948: 181), Borau (1958/1998: 242), Buache (1965/1998: 194), Kercher (1997: 122), Tejada Medina (1997: 136) und zuletzt Utrera Macías (2000: 217).

sätzlichen Herausforderungen und Möglichkeiten bei der Übertragung des Romans vom sekundären Medium der Schrift in das tertiäre, technische Medium des Films (vgl. Hickethier 2001: 7 f.). Diesem letzteren Komplex ist der folgende Abschnitt gewidmet.



Abb. 7: Sancho umarmt seinen Esel (G. Doré, 1863)⁹

⁹ Titel in der französischen Ausgabe von 1869: „Sancho Panza malheureux de son état de gouverneur, se console auprès de son âne“ (Cervantes Saavedra 1863/1869).

Herausforderungen und Möglichkeiten der filmischen Adaptation des *Don Quijote*¹⁰

Jeder Versuch, einen literarischen Text zu verfilmen, sieht sich zunächst mit der grundlegenden Tatsache konfrontiert, dass Wort und Bild verschiedenen Bedeutungssystemen angehören, die sich nicht direkt aufeinander abbilden lassen. So kann der Wortlaut eines literarischen Textes im Film zwar prinzipiell bewahrt werden, doch muss selbst die wörtlichste Adaptation Bilder finden zu den Worten. Denn der Film kann im Zweifelsfall zwar auf Sprache verzichten, nicht jedoch auf Bilder. Bei der Übertragung eines literarischen Textes in das Medium Film tritt zur verbalen also unweigerlich eine visuelle Dimension hinzu, die gestaltet werden muss. Dabei kann das Verhältnis zwischen der visuellen Information und der Textvorlage sehr unterschiedlich sein. Eine im Ansatz wenig filmische Extremposition ist die direkte Übernahme des Wortlauts der Textvorlage als Figuren- beziehungsweise Erzählerrede, wobei den Bildern lediglich eine illustrierende Funktion zukommt (vgl. Kreuzer 1981/1993: 27). Am anderen Ende der Skala von Möglichkeiten steht eine Adaptation, die den Ausgangstext vollständig in Bilder überführt, wie dies im Prinzip in den Stummfilm-Adaptationen geschieht (vgl. Hickethier 2001: 55).¹¹

Die Verfilmungen des *Quijote* besetzen sehr unterschiedliche Positionen auf der angedeuteten Skala von Möglichkeiten. Während der Erzählerdiskurs der Romanvorlage in den meisten Adaptationen vollständig getilgt beziehungsweise in Bilder überführt wird – auf einige Ausnahmen werde ich noch zurückkommen –, gehen die Dialoge der Figuren, allen voran die Gespräche zwischen Don Quijote und Sancho Panza, auf je spezifische Weise in die Filme ein. Einige Verfilmungen, die sich als besonders werktreu verstehen, bewahren den Wortlaut des Ausgangstextes nahezu exakt; andere dagegen bemühen sich, den Duktus der Figuren grundsätzlich beizubehalten, ihn jedoch in eine aus gegenwärtiger Sicht leichter verständliche und weniger archaisch wirkende Sprache zu gießen. Eine letzte Gruppe

¹⁰ Fernández Cuenca (1948: vor allem 163–170) arbeitet in seinem luziden Überblicksartikel bereits eine Reihe grundsätzlicher Aspekte dieses Fragenkomplexes heraus.

¹¹ Zwar hatte Sprache auch im Stummfilm stets ihren Platz, dort allerdings ausschließlich im Bild: als Zwischentitel, Schlagzeile, Brief etc.; in einem weiteren Sinne auch in den Erläuterungen der Filmerklärer. Zudem gilt es, sich zu vergegenwärtigen, dass das Fehlen von Ton (und Farbe) im Stummfilm in der zeitgenössischen theoretischen Diskussion keinesfalls als Defizit, sondern als Spezifikum dieser damals noch jungen Kunst begriffen wurde (vgl. etwa Tynjanov 1927/2003, hier: 139–142).

schließlich fasst die Rede der Figuren vollkommen neu, entsprechend der jeweiligen Wirkungsabsicht des Films. Allen Spielfilm-Adaptationen der Tonfilmepoche ist in dieser Hinsicht gemein, dass sie den Dialogen zwischen Ritter und Knappen einen hohen Stellenwert beimessen.

Der Anspruch einiger Filme, den Text des *Quijote* möglichst in seinem Wortlaut zu erhalten, kollidiert in der Praxis mit der extremen Länge des Romans. Doch auch jede freiere filmische Adaptation sieht sich mit der Notwendigkeit konfrontiert, den Umfang des Ausgangsmaterials radikal zu reduzieren. Stärker noch als bei anderen Texten tritt beim *Quijote* das quantitative Missverhältnis zwischen dem Umfang der literarischen Vorlage (beziehungsweise der für die Lektüre erforderlichen Zeit) und der Laufzeit eines Films zutage.¹²

Der Zwang zur Reduktion mag zunächst als Nachteil des Films gegenüber der Romanvorlage erscheinen. Diese Auffassung erkennt jedoch nicht die Chance des audiovisuellen Mediums, die Fülle und Komplexität eines literarischen Textes mit den gestalterischen Mitteln des Films zu einer intensiven sinnlichen Erfahrung zu verdichten. Dies gilt in besonderem Maße für den episodisch konstruierten *Quijote*. Während die Episodenstruktur die Lektüre des sehr umfangreichen Romantextes erleichtert, da sie den schnellen Wiedereinstieg selbst nach längeren Unterbrechungen erlaubt, empfindet der Filmzuschauer die zeitlich gedrängte Aneinanderreihung der überwiegend lose verknüpften Episoden bald als monoton. Denn auch die Beibehaltung der von Cervantes verfügbaren Anordnung der Episoden ändert nichts an ihrer relativen Beliebigkeit. So liegt die besondere Herausforderung an das Medium Film an diesem Punkt meines Erachtens in der synthetisierenden Reduzierung und Neustrukturierung des Ausgangsmaterials. Im Idealfall erreicht eine *Quijote*-Verfilmung auf diese Weise eine Kohärenz und Spannung, die den Text von Cervantes nicht durchgängig auszeichnen. Dass dies immer auch eine Reduktion des (allerdings ohnehin kaum je ausschöpfbaren) Sinnpotentials des Romans mit sich bringt, sei dabei nicht in Abrede gestellt.¹³

¹² Ein Blick in die Geschichte der *Quijote*-Spielfilme zeigt, dass sich die Länge der Endprodukte zwischen einer Minute und neun Stunden bewegt. Der längste mir bekannte *Quijote*-Animationsfilm bringt es gar auf 16,5 Stunden Laufzeit (vgl. *infra*). Doch selbst diese extreme Laufzeit relativiert die genannte Disproportion zwischen der Erzählzeit des Romans und der Laufzeit der filmischen Adaptationen nicht grundlegend.

¹³ Für Gast/Hickethier/Vollmers (1981/1993: 20) sind Literaturverfilmungen „Neuversinnlichungen literarischer Texte, [...] die gerade andere Sinne der Zuschauer ansprechen als die literari-

Eine weitere spezifische Herausforderung bei der filmischen Umsetzung des *Quijote* besteht in der verzerrten Wirklichkeitswahrnehmung des Titelhelden. Der entscheidende Motor der Geschichte des Ritters von der traurigen Gestalt ist dessen Unfähigkeit, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. So hält seine durch die exzessive Lektüre von Ritterbüchern (*libros de caballerías*) geprägte Einbildungskraft Windmühlen für Riesen und Schafherden für verfeindete Heere. Im Roman wird die verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung Don Quijotes vom Erzähler in der Regel zuverlässig aufgelöst: Dieser lässt keinen Zweifel daran, dass der Titelheld Dinge zu sehen glaubt, die nur in seiner Phantasie existieren.¹⁴ Im Film nun scheint es naheliegend, diese objektivierende Funktion der Kamera zu übertragen. Das Bild, das in diesem Zusammenhang für die unverzerrte, ‚objektive‘ Sicht auf die materielle Realität steht, tritt so in Widerspruch zu den wortreichen Beschwörungen des Ritters. Diesen einfachen Weg beschreiten denn auch die meisten *Quijote*-Verfilmungen. Allerdings entsteht hierdurch ein semiotisches und wahrnehmungspsychologisches Ungleichgewicht, da zwei in der Informationskodierung und Intensität ihrer Wirkung sehr unterschiedliche Zeichensysteme zueinander in Widerspruch gebracht werden, die zudem verschiedenen Kanälen zugeordnet sind (visuell beziehungsweise akustisch). Das aufgrund der ikonischen Dimension der visuellen Kodifizierung unmittelbare und in seiner Autorität starke Bild – nicht umsonst heißt es im Englischen *seeing is believing* – dominiert über das von vornherein schwächere Wort, das auch noch aus dem Munde eines Verrückten kommt. Im Roman dagegen artikuliert sich der Erzähler im gleichen Zeichensystem wie Don Quijote. Die relative Autorität seiner Stimme entspringt dort nicht einem spezifischen Code, sondern seiner erzähllogisch privilegierten Position im Text.¹⁵

Eine Möglichkeit, dieses Ungleichgewicht aufzuheben, besteht darin, auch die Sicht Don Quijotes ins Bild zu setzen und so gewissermaßen die

schen Texte selbst. [...] Neuversinnlichungen können den Sinn eines literarischen Textes verfälschen oder ihn reduzieren (so wie es die Adaptionkritik seit Jahrzehnten für die Adaption generell behauptet hat), sie könnten aber auch versuchsweise Erprobungen sein, zu bestimmten, literarisch vorgegebenen Sinnkonzepten sich zu verhalten, sie zu deuten und neu zu formulieren“.

¹⁴ Als vieldiskutierter Grenzfall lässt sich allenfalls die Episode der Höhle von Montesinos (*Cueva de Montesinos*, II, 22–24) anführen. Vgl. Maestro (1993).

¹⁵ Trotz der zahlreichen ironischen Brechungen der Erzähl- und (fiktionalen) Autorinstanz verbürgt sich der (extradiegetische) Erzähler (alias *segundo autor*) innerhalb der Fiktion letztlich dafür, dass sich die nicht ausdrücklich als zweifelhaft markierten Ereignisse tatsächlich in der von ihm berichteten Form zugetragen haben.

Gleichheit der Mittel herzustellen. Dies bedeutet, dass die vermeintlichen Riesen oder Heere auch im Bild als solche erscheinen.¹⁶ Von den Stummfilmen bis hin zu neuesten Produktionen ist dieser Weg mit unterschiedlichen technischen Mitteln – von der Doppelbelichtung bis zum digitalen Morphing¹⁷ – immer wieder beschritten worden (vgl. *infra*). Vor allem in den mehr als 20 Trickfilmen über die Abenteuer Don Quijotes und Sancho Panzas wird die Möglichkeit genutzt, die besondere Wahrnehmung des Titelhelden in illusionistische Bilder zu fassen.¹⁸ In den Spielfilmen hingegen geriet die illusionistische Umsetzung der abweichenden Sicht auf die Realität mit dem Aufkommen des Tonfilms zunächst weitgehend in Vergessenheit und wurde erst mit den Möglichkeiten der digitalen Filmtechnik erneut aufgegriffen.¹⁹

¹⁶ Fernández Cuenca (1948: 168) lehnt in seinem frühen Überblicksartikel die illusionistische Umsetzung der verzerrten Wahrnehmung Don Quijotes im Film nicht nur grundsätzlich ab, da sie dem Geist des Textes und der Absicht von Cervantes nicht gerecht werde, sondern er hält sie auch für in der Praxis kaum durchhaltbar. Da es sich um eine der wenigen theoretischen Reflexionen über diesen Fragenkomplex überhaupt handelt, zitiere ich ausführlich: „No hay dificultad técnica que impida mostrar en la pantalla la transformación de los molinos o de los cueros de vino en gigantes, de los rebaños en ejércitos, de las ventas en castillos, de las mozas de pecado en nobles y elegantísimas damas, de la bacía en yelmo de Mambrino, de la carreta de bueyes en carro encantado, de la armazón de madera en prodigioso Clavileño que surca los espacios, etcétera, etc. El cine, desde sus mismísimos comienzos, hizo gala de su mágico poderío para expresar lo irreal, lo fantástico, lo imposible. Pero *Don Quijote de la Mancha* no es obra fantástica o irreal; su irrealidad reside en haber superado la realidad en finura poética y no en descripciones fabulosas. Acierta soberanamente el autor cuando nos sugiere, por las palabras de su personaje, cómo éste deforma la verdad interpretándola según sus obsesiones de andante caballero, pero pone cuidado exquisito en no contagiarse de tal locura. Y si el primerísimo deber de quien traslada al cine una obra literaria es mantenerse fiel al espíritu del texto y a la intención del autor, tendremos que en el caso presente el adaptador debe ponerse del lado de Cervantes y no del de Don Quijote, y ver las cosas como son y no como las imagina el hidalgo. Es ésta, para mí, la única solución posible al problema de la realidad y la fantasía en el *Quijote* y en sus versiones cinematográficas, sin olvidar que, de incurrir en el fácil tópico y mostrar como gigantes los molinos y como ejércitos los rebaños, habría que mantener esta clase de transformaciones durante casi toda la película, puesto que la demencia de Alonso Quijano el Bueno, salvo en sus contadas horas de lucidez, transforma cuanto le rodea, y hasta cree poblada de furibundos enemigos su propia biblioteca.“

¹⁷ Unter Morphing versteht man „die ausschließlich digitale Umwandlung eines Objektes, einer Figur, eines Raumes mittels Computergrafik [...] als fließender Übergang (wie bei einer Verwandlung) zwischen zwei separaten Einstellungen“ (Schleicher/Urban 2005: 191).

¹⁸ Paz Gago (2005: o. S.) bezeichnet diese Perspektivierung in Hinblick auf den *Quijote* treffend als „interne psychische Okularisierung“ („ocularización interna psíquica“).

¹⁹ Crespo (1995: 133 f.) kommt zu dem irrigen Schluss, keine der kinematographischen Adaptationen des cervantinischen Romans nutze die Möglichkeit, Don Quijotes abweichende Sicht-

Wie die Realisierung dieser Idee konkret aussieht, soll am Beispiel des ersten Abenteurers Don Quijotes bei dessen zweitem Auszug gezeigt werden, das zu den bekanntesten Episoden des Romans überhaupt zählt und in kaum einer *Quijote*-Verfilmung – und sei sie noch so kurz – fehlt: der sprichwörtlich gewordene Kampf gegen die Windmühlen (I, 8). Die nicht zufällig überwiegend dem Animations-Genre entstammenden Beispiele bieten auch Gelegenheit, auf einige andere Aspekte der Trickfilm-Adaptationen einzugehen, die nicht direkt mit dieser Episode oder der illusionistischen Umsetzung von Don Quijotes Sichtweise in Zusammenhang stehen. Bereits in einem britischen Stummfilm von Maurice Elvey (*Don Quixote*, 1923) erscheinen die Windmühlen in einer Doppelbelichtung zugleich als Riesen (Abb. 8).



Abb. 8: Windmühlen-Riesen (Standphoto; M. Elvey: *Don Quixote*, 1923)

weise filmisch abzubilden. Auch wenn er die in dieser Hinsicht besonders konsequente US-amerikanische Fernsehproduktion *Don Quixote* (2000) unter der Regie von Peter Yates (vgl. *infra*) aus chronologischen Gründen nicht berücksichtigen konnte, so gibt es doch insbesondere in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte hinreichend Gegenbeispiele für seine Behauptung. Wenig plausibel scheint mir der explizite Ausschluss von *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991) von Manuel Gutiérrez Aragón (vgl. *infra*) mit der Begründung, es handele sich nicht um eine Kino-, sondern um eine Fernsehproduktion (Crespo 1995: 133, Fußnote 16). In einer Sequenz dieser Verfilmung setzt der Regisseur Don Quijotes Einbildung realistisch ins Bild (vgl. Torres 2003: 164).

Ein früher Farb-Trickfilm des ehemaligen Disney-Animationszeichners Ub Iwerks von 1934,²⁰ der ganz ohne das gesprochene Wort auskommt, aber effektiv mit Musik und Geräuschen unterlegt ist, zeigt den ungleichen Kampf zwischen Ritter und Windmühle auf ähnliche Weise. Allerdings unterscheidet sich der Ausgang des Abenteuers vom Roman: Hier besiegt der Ritter den Windmühlen-Riesen, nachdem er sich durch eine Ration Nägel gestärkt hat. Vor dem Grabmal des Feindes stößt Don Quijote den unverwechselbaren Tarzan-Schrei aus. Dies ist sicher kein Zufall, feierte der Dschungelheld mit Johnny Weissmuller in der Titelrolle doch just in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts seine ersten Tonfilm-Erfolge im Kino (Filmausschnitt 1).



Filmausschnitt 1: Kampf gegen die Windmühlen (Ub Iwerks: *Don Quixote*, 1934)

Die zweiteilige Trickfilm-Adaptation *Don Quixote*, die in der legendären Reihe *The Famous Adventures of Mr. Magoo* („Die berühmten Abenteuer des Herrn Magoo“) 1964/65 das US-amerikanische Fernsehpublikum erreichte, hält sich dagegen enger an die Romanvorlage.²¹ Die Besonderheit dieser

²⁰ Zum Schaffen von Ub Iwerks, der für Walt Disney u. a. den ersten Mickey-Mouse-Trickfilm animierte, vgl. Maltin (1987: 189–197).

²¹ Ursprünglich war Aldous Huxley mit dem Script zu einem abendfüllenden *Quijote*-Trickfilm beauftragt worden. Den Zuschlag erhielt jedoch *Tausendundeine Nacht*, da dieser Stoff den Geldgebern kommerziell aussichtsreicher erschien als die ihnen unbekanntere Geschichte von

rund 50-minütigen Produktion des Animationsstudios UPA (United Productions of America) besteht darin, dass die Geschichte von eben jener unverwechselbaren Zeichentrickfigur des Mr. Magoo als literarischer Klassiker präsentiert wird. Magoo selbst schlüpft in die Rolle von Don Quijote, der somit als kleinwüchsiger, extrem kurzsichtiger Glatzkopf mit Knollennase vor uns steht.²² Diese radikale Abweichung von der im Text angelegten und durch die bildende Kunst überlieferten Erscheinung des Titelhelden ist meines Wissens einzigartig. Der Filmausschnitt zeigt einen Ausschnitt aus dem Rahmen, innerhalb dessen die Geschichte präsentiert wird, gefolgt vom Beginn der Windmühlen-Episode (Filmausschnitt 2).



Filmausschnitt 2: Mr. Magoo präsentiert Don Quijote und kämpft gegen die Windmühlen
(*The Famous Adventures of Mr. Magoo: Don Quixote*, 1964/65)

Ein Superlativ des *Quijote*-Trickfilms ist ohne Zweifel die vom Spanier Cruz Delgado animierte monumentale Produktion *Don Quijote de la Mancha* von 1979.²³ Die 39 Episoden von insgesamt ca. 16,5 Stunden Laufzeit waren weit über die Grenzen Spaniens hinaus ein kommerzieller Erfolg (vgl. Delgado

Don Quijote (Maltin 1987).

²² Die Initiative von Walt Disney Co., die Figur des sehbehinderten Mr. Magoo in einer Komödie mit Leslie Nielsen in der Hauptrolle wiederzubeleben (*Mr. Magoo*, 1997), veranlasste die US-amerikanische National Federation of the Blind zu einer Medienkampagne gegen diese Produktion, die ihrerseits polemische Reaktionen provozierte. Vgl. Mazrui (1997), Pierce (1997) und Our Media Problem (1997).

2005: 132–134). Das deutsche Fernsehen strahlte die Folgen erstmals 1981 im ZDF aus (vgl. Grief/Harperath/Schönfeldt 1998–2006a). Diese Verfilmung erscheint mir insofern bemerkenswert, als sie nahezu alle Abenteuer des Romans beibehält. Zwar lösen sich die Dialoge der Figuren auch hier deutlich von der Textvorlage, doch erlaubt sich diese Produktion nicht die für Trickfilme sonst üblichen Freiheiten im Umgang mit dem literarischen Modell (Filmausschnitt 3).



Filmausschnitt 3: Kampf gegen die Windmühlen (C. Delgado: *Don Quijote de la Mancha*, 1979)

Wie wir noch sehen werden, setzt die relative Werktreue dieses *Quijote*-Animationsfilms auch die spanischen *Spielfilm*-Produktionen tendenziell gegen Filme anderer Herkunft ab, die eine größere Unbefangenheit gegenüber diesem Meisterwerk der Weltliteratur zeigen.²⁴

²³ Im Jahr des 400. Jubiläums der Publikation des ersten Teils des Romans wurde neben der vollständigen Fassung auch eine stark gekürzte Version (186 Min.) vermarktet.

²⁴ Fernando Gil-Delgado (2005b: 66) weist in seinem Kommentar zum *Don Quixote / Don Quichotte* von Georg Wilhelm Pabst (1933) (vgl. *infra*) ebenfalls auf die überzogene Ehrfurcht spanischer Filmemacher vor dem *Quijote* hin: Pabst sei „un artista que no tiene el problema que tienen los españoles al llevar el Quijote al cine: no tiene un temor reverencial ante el texto original.“ Die Nähe von Cruz Delgados Trickfilm zum cervantinischen Roman wird auch von der spanischen Kritik keineswegs einhellig gepriesen. Während Pedro Eugenio Delgado (2005: 133) die Produktion recht pauschal zu einer „treuen und gelungenen Adaptation des bekann-

Ein 50-minütiger australischer *Don Quixote of La Mancha*, animiert von Warwick Gilbert (1987), versucht, die teilweise brüchige Episodenstruktur des *Quijote* zu kitten, indem er einen die Abenteuer überspannenden Handlungsstrang hinzufügt. Don Quijote wird uns als Erbe eines reichen Vermögens präsentiert, der – zum Entsetzen einer im Testament übergangenen geldgierigen Cousine – seinen Reichtum als fahrender Ritter durchzubringen gedenkt. Diese Cousine heftet sich nun gemeinsam mit ihrem Gatten an die Fersen Don Quijotes, um diesen ins Jenseits zu befördern. Natürlich geht der Plan nicht auf und der Ritter kehrt nach einigen Abenteuern in einer mexikanisch anmutenden Landschaft wohlbehalten nach Hause zurück. Dort gelobt er im Kreis seiner Freunde, zukünftig nicht mehr fortzuziehen. Auch in diesem Trickfilm, dem jedes tiefere Verständnis des Romans abgeht (vgl. Rosa 1998: 111 f.), spielen die eindrucksvoll animierten Riesen dem mutigen Ritter übel mit (Filmausschnitt 4).



Filmausschnitt 4: Kampf gegen die Windmühlen (W. Gilbert: *Don Quixote of La Mancha*, 1987)

testen Werkes der Literatur“ erklärt („una fiel y acertada adaptación de la obra más conocida de la literatura“), erkennt Emilio de la Rosa (1998: 112 f.) zahlreiche Unzulänglichkeiten in Konzeption und Ausführung. Er kommt zu dem vernichtenden Urteil, es handle sich um eine hohle, hässliche und anmaßende *Quijote*-Adaptation, die stümperhaft animiert sei und eine veraltete, flache, nachlässige Ästhetik aufweise („encontramos una adaptación vacía, fea y pretenciosa, una animación pobre y chapucera y una estética antigua, plana y descuidada“; Rosa 1998: 113).

Ein japanisch-US-amerikanischer Trickfilm von 1991,²⁵ der ähnlich wie *Mr. Magoo* in einer Reihe von animierten Märchen und literarischen Klassikern produziert wurde (*Wundersame Geschichten*), nimmt einen originellen Eingriff in den cervantinischen Text vor. Dieser rund 20-minütige *Don Quijote* nähert sich dem jungen Zielpublikum der meisten Filme des Animations-Genres auf besondere Weise an, indem er Sancho Panza als einen Jungen vorstellt, der die verzerrte Sichtweise seines Herrn teilt. So ist er es, der in den Windmühlen als Erster ein Ungeheuer [sic] erkennt. Wie zuvor bei Ub Iwerks (1934) geht (der in der deutschen Synchronfassung etwas hysterische) Don Quijote auch hier wider Erwarten siegreich aus dem Kampf hervor (Abb. 9).



Abb. 9: Don Quijote und Sancho Panza (Standbild aus *Wundersame Geschichten: Don Quijote*, 1991)

Als letztes Beispiel für die Umsetzung der Windmühlen-Episode aus der verzerrten Sicht Don Quijotes sei ein Ausschnitt aus einer US-amerikanischen Fernsehproduktion unter der Regie von Peter Yates (2000) angeführt, auf die ich weiter unten ausführlicher eingehen werde. Hier sind die waffenschwingenden Riesen mit Hilfe der noch vergleichsweise jungen Digi-

²⁵ Im deutschen Fernsehen wurden die insgesamt 26 Folgen dieser Reihe erstmals 1998 in der ARD ausgestrahlt (vgl. Grief/Harperath/Schönfeldt 1998–2006b).

taltechnik in das Bild hineingerechnet worden.²⁶ Ein interessantes Detail ist der schwarz gekleidete Zauberer, der – so glaubt Don Quijote in der cervantinisches Textvorlage – die vermeintlichen Riesen in letzter Sekunde in Windmühlen verwandelt (Filmausschnitt 5).



Filmausschnitt 5: Kampf gegen die Windmühlen (P. Yates: *Don Quixote*, 2000)

Offenbar ist das für den *Quijote* spezifische Problem des Ungleichgewichts zwischen Bild und Wort auch von einigen Regisseuren erkannt worden, die sich der realistischen Filmsprache in einem grundsätzlicheren Sinne verpflichtet fühlen und derartige Trickaufnahmen ablehnen. Sie versuchen, dem aufgezeigten Ungleichgewicht entgegenzuwirken, indem sie die betreffenden Objekte, etwa die Weinschläuche (I, 36), derart ins Bild setzen, dass sie eine tatsächliche Ähnlichkeit zu den von Don Quijote imaginierten Riesen aufweisen und so dessen verzerrte Wahrnehmung auch aus einer realistischen Perspektive halbwegs plausibel erscheinen lassen.

²⁶ Vgl. Schleicher/Urban (2005: Kap. V) für einen historischen Abriss der unterschiedlichen Verfahren des Compositing, das dort definiert wird als „Kombination von Bildern aus mindestens zwei Quellen, und zwar so, dass ein neues, integriertes Ganzes entsteht“ (Schleicher/Urban 2005: 202).

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Trickfilm-Adaptationen des *Quijote* die Möglichkeit, die verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung des Protagonisten ins Bild zu setzen, konsequenter nutzen, als dies die meisten Spielfilme tun. Auch gehen sie grundsätzlich freier mit dem cervantinischen Roman um. Dies hängt sicherlich mit dem jungen Zielpublikum dieses Filmgenres zusammen,²⁷ das mit dem Romantext nicht vertraut ist und andere Erwartungen an das Medium Film hat als erwachsene Leser. So ist wohl auch zu erklären, dass die Trickfilme für Kinder die Slapstick-Komik in den Vordergrund stellen, an der die meisten erwachsenen Filmzuschauer nur wenig Gefallen finden dürften. Weitere Merkmale dieser Trickfilm-Adaptationen des *Quijote*, die generell zur Komik des Genres beitragen, sind die drastischen Klangeffekte und die mit menschlichen Eigenschaften ausgestatteten Tiere, die ihre Gefühle wie Trauer, Angst, Gier oder Schadenfreude offen zeigen. Wie weiter unten deutlich werden wird, kommt die im Roman auf verschiedenen Ebenen angelegte Komik in den meisten *Spielfilm*-Adaptationen hingegen kaum zur Geltung.

Der letzte Aspekt, den ich an dieser Stelle auf seine Übertragbarkeit in das Medium Film hin befragen möchte, ist die metaliterarische und metafiktionale Dimension des *Quijote*. Die Bezugnahme des Romans auf konkrete, real existierende Texte sowie die explizite Verhandlung literarischer Fragen gipfelt im zweiten Teil darin, dass der erste Teil der Abenteuer Don Quijotes nebst der apokryphen Fortsetzung Alonso Fernández de Avellaneda (1614) in die Fiktion eingeführt wird und die Akteure so zu Lesern (und Kritikern) von literarischen Versionen ihrer selbst werden. Diese ingeniose Konstruktion verdankt ihre Faszination entscheidend der Tatsache, dass sie vollständig systemimmanent, also innerhalb der Literatur, operiert: Denn der *Quijote* selbst ist ein literarischer Text, und alles in diesem Text über Literatur Gesagte gilt (vom Standpunkt des Lesers der cervantinischen Fortsetzung) somit auch für ihn. Diese selbstreferentielle Spiegelung trägt wesentlich zur Komplexität und Bedeutungsvielfalt des Romans bei.

²⁷ Auch wenn es einige *Quijote*-Trickfilme gibt, die sich vorrangig oder ausschließlich an ein erwachsenes Publikum wenden, so ist dies innerhalb des Animations-Genres gegenwärtig doch ein relativ marginales Phänomen. Ein aufwändig produziertes Beispiel ist die 19-minütige sowjetische Puppenanimation *Der befreite Don Quichotte* von Wadim Kurtschewski (1987) nach dem gleichnamigen Schauspiel von Anatoli W. Lunatscharki (1925). Ein Kuriosum in der *Quijote*-Animationsfilmographie stellt der 30-minütige pornographische Zeichentrickfilm *Don Pichote* (1971) der deutschen Repa-Film dar (vgl. Rosa 1998: 116 f.).

Eine filmische Adaptation des *Quijote* kann nun durchaus auf der Ebene der Geschichte die Elemente dieser Konstruktion ins Bild setzen, wie dies in einigen Fällen auch geschieht. Allerdings hält das autoreferentielle Moment dem Medienwechsel nicht stand. Denn jeder Bezug auf Literatur erfolgt hier unausweichlich im System des Films. Nur eine der mir bekannten *Quijote*-Verfilmungen findet einen überzeugenden Ausweg aus diesem Dilemma.

Orson Welles zieht in einer Filmsequenz seines nie vollendeten *Quijote*-Projektes, dessen Fragmente jedoch zu großen Teilen erhalten sind,²⁸ die einzig stimmige Konsequenz: Er wandelt die Buch-im-Buch-Konstruktion des literarischen *Quijote* in eine Film-im-Film-Konstruktion um. Bei ihm begegnen Don Quijote und Sancho Panza im Spanien der 1960er Jahre einem Regisseur namens Orson Welles, der mit den Dreharbeiten für einen *Quijote*-Film befasst ist (vgl. Utrera Macías 2000: 217; Stam 2005: 48, 51). Dieser mutige Eingriff in die Romanvorlage zeugt meines Erachtens von einem tieferen Textverständnis als die vermeintlich werkgetreue Illustration mit bewegten Bildern.

Es ist deutlich geworden, dass die filmische Adaptation des *Quijote* eine besondere Herausforderung darstellt, die in mancherlei Hinsicht über die grundsätzlichen Probleme bei der Verfilmung literarischer Texte hinausgeht.²⁹ Den Schwierigkeiten bei der Übertragung in ein anderes Medium stehen die spezifischen Möglichkeiten des Films gegenüber, zu denen seit Einführung des Tonfilms in besonderem Maße auch die hier nicht systematisch betrachtete akustische Informationsvergabe durch Geräusche, Musik und Sprache zählt.

²⁸ Sieben Jahre nach dem Tod des Regisseurs wurde auf der EXPO 92 in Sevilla eine von Jesús Franco montierte Auswahl der Fragmente unter dem irreführenden Titel *Don Quijote de Orson Welles* einem breiten Publikum vorgestellt. Riambau (1998) zeichnet die Entstehungsgeschichte von den ersten Dreharbeiten Mitte der 1950er Jahre bis zur kommerziellen Vermarktung detailliert nach (s. dort auch weiterführende Literatur).

²⁹ Ausnahmslos: Überführung von Worten in Bilder und Gestaltung der Wort-Bild-Relation; vielfach: Kürzung der Textvorlage (vgl. Crespo 1995: 129 f.). Vgl. auch die noch grundsätzlicheren Überlegungen zum schwierigen Verhältnis von Roman und Film bei Gimferrer (1985).

Statistischer Überblick

Insgesamt lassen sich für die rund 100 Jahre seit dem ersten Erscheinen Don Quijotes auf der Leinwand durch den Abgleich verschiedener Quellen (Print und Internet) mehr als 130 Film- und Fernsehproduktionen mit eindeutigem *Quijote*-Bezug im Titel nachweisen.³⁰ Auch wenn die in diesem Zusammenhang ermittelten Zahlen sicher nicht ohne eine gewisse Fehlermarge zu lesen sind, so vermitteln sie doch einen Eindruck von der Vielfalt und genrespezifischen Gewichtung der Bezugnahmen des Filmmediums auf den cervantinischen Roman (Abb. 10).

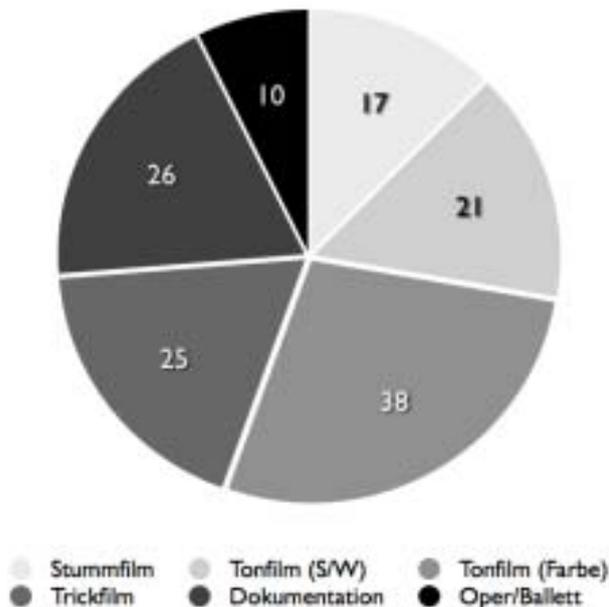


Abb. 10: Film- und Fernsehproduktionen mit direktem *Quijote*-Bezug –
Verteilung nach Filmgenre

³⁰ Da nur wenige Filme dieses umfangreichen Korpus überhaupt zugänglich sind, war ich bei den Recherchen auch auf kaum nachprüfbarere Einschätzungen von Filmkritikern angewiesen. Die Kurzanalysen der im Folgenden vorgestellten Tonfilm-Adaptationen stützen sich jedoch alle auf die direkte Kenntnis des jeweiligen Filmmaterials.

Die historische Verteilung dieser Produktionen in Schritten von jeweils 15 Jahren (Abb. 11) spiegelt deutlich den Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm um 1930 und das Aufkommen des Farbfilms zu Beginn der 1950er Jahre wider, der den Schwarz-Weiß-Film ab Mitte der 1960er Jahre schließlich verdrängt. Mit der zunehmenden Etablierung des Fernsehens in den 1960er Jahren steigt die Zahl der Produktionen zunächst sprunghaft an, während sie in den letzten Jahrzehnten wieder leicht abflacht.

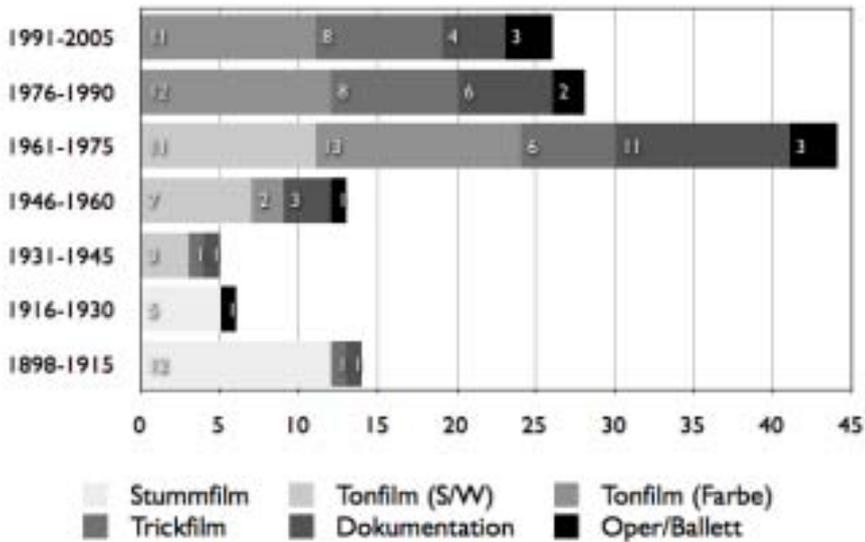


Abb. 11: Film- und Fernsehproduktionen mit direktem *Quijote*-Bezug – chronologische Verteilung

Was das Jubiläumsjahr 2005 an Filmproduktionen hervorgebracht hat, lässt sich bisher nur schwer überblicken. Vermutlich wird ein erneuter Schub von *Quijote*-Filmen und -Verfilmungen zu verzeichnen sein.

Don Quijote im Stummfilm

Bei den nun folgenden Einzelbetrachtungen gehe ich in weitgehend chronologischer Folge auf einige Spielfilme näher ein, die sich auf je unterschiedliche Weise der Aufgabe stellen, den cervantinischen Roman für den Film zu adaptieren. Die Verfilmungen des *Quijote* reichen fast bis zu den Ursprüngen des Mediums zurück. Nach einer nicht erhaltenen, mit rund einer Minute (20 m)³¹ sehr kurzen Stummfilmsequenz des Hauses Gaumont aus dem Jahr 1898 (*Don Quichotte*) (Gil-Delgado 2005b: 56) drehten die Filmpioniere Ferdinand Zecca und Lucien Nonguet in Paris in den Jahren 1902/03 für Charles Pathé einen nach damaligen Maßstäben außergewöhnlich langen, von Hand kolorierten Film (*Les aventures de don Quichotte de la Manche*), der bis vor wenigen Jahren ebenfalls als verschollen galt. Die ursprünglich knapp 24 Min. (430 m) dauernde Adaptation, in der 15 Episoden des *Quijote* präsentiert werden, erreichte das breite Publikum aus Gründen der leichteren Vermarktbarkeit in einer um etwa die Hälfte gekürzten Fassung (Paz Gago 1998: 161). Zwischentitel zu Beginn einer jeden Sequenz leiten – teilweise ironisch – in das Geschehen ein und sollen das Verständnis erleichtern: ein Kunstgriff, der erstmals in diesem Film eingesetzt wurde und schnell zum Standardverfahren im ansonsten ‚sprachlosen‘ Medium des Stummfilms avancierte (Paz Gago 1998: 163). Die hier gezeigten Standphotos entstammen einer zu Beginn des Jahrhunderts vertriebenen Sammlung von Postkarten (Filmoteca Cervantina 2005).

Der frontale Blick der starren Kamera von einem zentralen Punkt aus ist noch ganz den Wahrnehmungsgewohnheiten des Theaterpublikums verpflichtet, welches das Geschehen auf der Bühne von einem festen Ort im Zuschauerraum aus verfolgt (Abb. 12). Auch die Kulissen der sämtlich in Innenräumen gedrehten Sequenzen gleichen denen aufwändiger Theaterproduktionen: prächtige Requisiten vor großformatigen Panoramabildern (vgl. Paz Gago 1998: 161) (Abb. 13).

³¹ Die Laufzeitangaben für die hier erwähnten Stummfilme basieren auf den in der Literatur zu findenden (nicht immer widerspruchsfreien) Längenangaben in Metern. Dabei gehe ich für den Stummfilm von einer (in der Praxis nicht immer eingehaltenen) Aufnahme- und Projektionsgeschwindigkeit von 16 Bildern/Sek. aus (1 m Filmmaterial = 3,29 Sek. Laufzeit). Als Faustregel zur näherungsweise Berechnung kann folgende Entsprechung gelten: 100 m = 5:30 Min. (vgl. Diederichs 1996: 222, Fußnote 2140).



Abb. 12: „Die Lektüre der Ritterbücher“ (L. Nonguet / F. Zecca: *Les aventures de don Quichotte de la Manche*, 1902/03) (koloriertes Standphoto)



Abb. 13: „Windmühlenabenteuer“ (L. Nonguet / F. Zecca: *Les aventures de don Quichotte de la Manche*, 1902/03) (koloriertes Standphoto)

Die noch im Standbild überzogen wirkende Körpersprache der Darsteller (Abb. 14) ist einerseits der Distanz und Unbeweglichkeit der Kamera geschuldet, die subtile Gesten aus technischen Gründen noch nicht abzubilden vermag; andererseits entspringt sie dem Anliegen, auch ohne das gesprochene Wort Eindeutigkeit zu erzielen. Hierbei leisteten während der Filmvorführung auch die Filmerklärer wertvolle Dienste, indem sie das Geschehen auf der Leinwand live kommentierten und somit die Funktion der Zwischentitel unterstützten (vgl. Gil-Delgado 2005b: 57).



Abb. 14: „Furchtbarer Kampf gegen die Weinschläuche“ (L. Nonguet / F. Zecca: *Les aventures de don Quichotte de la Manche*, 1902/03) (koloriertes Standphoto)

In Deutschland (Leipzig) war diese früheste erhaltene *Quijote*-Verfilmung, die als erster längerer fiktionaler Film überhaupt gelten kann (Paz Gago 1998: 159), bereits im Januar 1904 zu sehen (Paz Gago [2005]: o. S.).³²

Insgesamt sind aus der Stummfilmperiode wenigstens 20 Produktionen mit direktem *Quijote*-Bezug dokumentiert, darunter die rund zwölfminütige

³² José María Paz Gago sei für die großzügige Überlassung einer Kopie seiner noch unveröffentlichten Studie von 2005 gedankt, die seinen Aufsatz von 1998 in wesentlichen Punkten erweitert.

(220 m) erste Zeichentrick-Adaptation durch den französischen Animations-Pionier Émile Cohl aus dem Jahr 1909, die ebenfalls als verloren gilt (Gil-Delgado 2005b: 58).³³ In dieser frühen Epoche der Filmgeschichte sind es in erster Linie französische, spanische und italienische Filmemacher, die den *Quijote* in das noch junge Medium transponieren. Zu nennen ist die mit ursprünglich über einer Stunde Laufzeit (je nach Quelle: 1150, 1680 bzw. 1740 m; vgl. Sammons *et al.* 1998: 402 und Paz Gago [2005]: o. S.) erste Feature-Verfilmung des Romans: *Don Quichotte* unter der Regie von Camille de Morlhon aus dem Jahr 1913. Dieser sehr eng an den Romantext angelehnten Produktion war trotz (und wegen) des großen finanziellen Aufwands kein kommerzieller Erfolg beschieden (Sammons *et al.* 1998: 402 f.). Der 70-minütige (1281 m; vgl. Sammons *et al.* 1998: 407) britische *Don Quixote* (1923) von Maurice Elvey setzte als erste Adaptation des cervantinischen Romans die verzerrte Wahrnehmung des Titelhelden systematisch durch Doppelbelichtungen ins Bild (vgl. *supra*). In dieser einseitig komisch angelegten Verfilmung erscheint Don Quijote als Schwachsinniger, sein Knappe Sancho als Hanswurst (Oliver 1998: 169) – eine keineswegs ungewöhnliche filmische Auslegung der beiden Figuren. Als letztes Beispiel in der Gruppe der Stummfilme soll der *Don Quixote of Mancha* des dänischen Regisseurs Lau Lauritzen von 1926 Erwähnung finden. In dieser mit drei Stunden (3280 m; vgl. Sammons *et al.* 1998: 408) bis dahin längsten *Quijote*-Adaptation, deren Außenaufnahmen in Spanien entstanden, werden die Protagonisten durch das erste international erfolgreiche Komikerpaar der Filmgeschichte verkörpert: Carl Schenstrøm und Harald Madsen, besser bekannt als „Pat und Patachon“ (Gómez Mesa 1942/1998).

Don Quijote im Tonfilm

Georg Wilhelm Pabst: *Don Quixote / Don Quichotte* (1933)

Zum Tonfilm fand der *Quijote* 1933. Auf Initiative des damals weltberühmten russischen Opernsängers Fjodor Schaljapin wurde nach Erwägung verschiedener Kandidaten, unter ihnen Charles Chaplin und Sergei Eisenstein, schließlich der österreichische Regisseur Georg Wilhelm Pabst mit der Realisierung der englisch-französischen Koproduktion betraut (Fernández Cuenca 1948: 186–187; Paz Gago [2005]: o. S.). Schaljapin, der bereits 1910 in der

³³ Zum richtungsweisenden Schaffen von Cohl (1857–1938) vgl. Crafton (1982: 59–88).

Uraufführung von Jules Massenets Oper *Don Quichotte* mit großem Erfolg die Titelrolle verkörpert hatte, trat nun – auf dem Höhepunkt seines Ruhms – als singender Don Quijote auch vor die Kamera (Jaouan-Sánchez 2003: 122 f.). Für den heutigen Zuschauer ist dies der vielleicht irritierendste Aspekt dieser Version, die vielen Kritikern in anderer Hinsicht dennoch als besonders gelungene filmische Umsetzung des *Quijote* gilt. In Anbetracht des damaligen technischen Entwicklungsstandes mag die Faszination jedoch nachvollziehbar sein, die von der neuen Möglichkeit ausging, Bild und Ton synchron zu fixieren und zu reproduzieren. Dies schien in besonderem Maße für gefilmte musikalische Darbietungen wie die Schaljapins zu gelten.³⁴

Da die nachträgliche Vertonung des Filmmaterials in verschiedenen Sprachen in den ersten Jahren des Tonfilms technisch noch nicht ausgereift war – erst ab 1932, zu spät also für diese Filmproduktion, begann sich die Nachsynchronisation als Standardverfahren durchzusetzen (Dibbets 1998: 200) –, drehte Pabst auf der Grundlage eines Szenarios von Paul Morand parallel eine französische und eine englische Version mit je unterschiedlicher Besetzung der Nebenrollen.³⁵ Dieses zu Beginn der Tonfilm-Ära keineswegs ungewöhnliche Verfahren gewährleistete, dass der Film ein breites internationales Publikum erreichen konnte (Jaouan-Sánchez 2003: 122). Die ursprünglich von Maurice Ravel eigens für den Film komponierten Lieder, die unter dem Titel *Don Quichotte à Dulcinée* als Vermächtnis des Komponisten seither ein musikalisches Eigenleben führen, wurden in letzter Minute zugunsten von

³⁴ Gil-Delgado (2005b: 65) führt aus, dass rund ein Drittel der ursprünglich geplanten Filmsequenzen wegen Geldmangels gestrichen werden mussten. Die fünf Gesangsnummern von Schaljapin hatten demnach auch die Funktion, den Film auf eine vermarktbarere Länge zu bringen. Die schauspielerische Leistung des Russen ist sehr unterschiedlich beurteilt worden. Während weitgehend Konsens darüber zu bestehen scheint, dass Schaljapins Darbietung die der übrigen Darsteller in den Schatten stellt (vgl. etwa Buache 1965/1998: 194 und Gil-Delgado 2005b: 65), weist Paz Gago ([2005]: o. S.) kritisch auf die (noch am Stummfilm orientierte) ausladende Gestik des Hauptdarstellers hin; Grierson (1933/1998: 201 f.) hält Schaljapins Interpretation der Figur des Don Quijote generell für überzogen. Geradezu enthusiastisch äußert sich dagegen Kael (1991: s. v. „Don Quixote“): „[...] if the film fails as *Don Quixote* it allows us to be in the presence of a great performer who is already a legend. Chaliapin was one of the rare great singers who was also a great actor. [...] He isn't just a singer photographed: the voice is part of the actor's equipment. He's magnificent – a master of gesture who seems born to the camera.“

³⁵ Einige Autoren erwähnen eine dritte, deutschsprachige Version, die jedoch – falls sie jemals existiert hat – nicht erhalten zu sein scheint (vgl. Rotha/Griffith 1967: 583; Kael 1991: s. v. „Don Quixote“; Gil-Delgado 2005b: 65). Ich danke Albert Sanchez [sic] Moreno für den Hinweis auf die Einträge in Rotha/Griffith und Kael (persönliche E-Mail-Korrespondenz vom 9.4.2005).

Kompositionen Jacques Iberts und des Russen Alexander Dargomyschki verworfen (Jaouan-Sánchez 2003: 123; Paz Gago [2005]: o. S.).

Anders als in den meisten Opern oder Musicals ist Schaljapins Gesang durchgängig im inneren Kommunikationssystem des Films verankert, das heißt: Der Darsteller wird auch innerhalb der Fiktion von den übrigen Figuren als singender Don Quijote wahrgenommen, wie der wenig begeisterte Kommentar des zickigen Sansón Carrasco gegenüber dem Priester deutlich macht, als der Titelheld wieder einmal ein Lied anstimmt (englischsprachige Fassung): „Oh! Is he never going to stop!? How many songs does he know?“

Filmhistorisch bemerkenswert an dieser Adaptation ist insbesondere die Animation der deutschen Silhouetten-Filmerin Lotte Reiniger (1899–1981) zu Beginn, in der die Figuren der Ritterbücher vor den Seiten eines Folianten zum Leben erwachen.³⁶ Diese Eröffnungssequenz, die durch präzise auf die Bewegungen der animierten Silhouetten abgestimmte Musik untermalt ist, veranschaulicht die Wirkung der Lektüre auf Don Quijote: Als Filmbetrachter tauchen wir aus seiner Leserperspektive in die Welt der Ritterbücher ein (Filmausschnitt 6).



Filmausschnitt 6: Silhouetten-Animation von Lotte Reiniger
(G. W. Pabst: *Don Quixote / Don Quichotte*, 1933)

³⁶ Zur Technik der Silhouetten-Animation vgl. Schoemann (2003: 41–43); dort auch ein Abriss des Wirkens von Lotte Reiniger (134–143), in dem der kunstvoll animierte Vorspann zum *Don Quixote / Don Quichote* von Pabst allerdings keine Erwähnung findet.

Allgemein sticht bei Pabsts *Quijote*-Verfilmung die Unbefangenheit im Umgang mit der literarischen Vorlage ins Auge.³⁷ So modifiziert der Regisseur beispielsweise drei für die Charakterisierung der Titelfigur wesentliche Episoden grundlegend und kombiniert sie auf intelligente Weise zu einer einzigen kompakten Sequenz. Bei Cervantes sind dies das Puppenspiel des Maese Pedro (II, 26), der Ritterschlag Don Quijotes (I, 3) und die Bestimmung Dulcineas zu seiner Herzensdame (I, 1). Im entsprechenden Filmausschnitt sehen wir dagegen, wie Don Quijote in ein Bühnenspiel eingreift, indem er an der Seite von Amadís erfolgreich gegen einen Riesen kämpft, woraufhin er vom zunächst irritierten Leiter der Schauspieltruppe – auf Drängen und zur Freude des Publikums – den improvisierten Ritterschlag erhält und schließlich eine (sehr konkrete) Magd aus dem Publikum unter dem Namen „Dulcinea“ zur Dame seines Herzens wählt (Filmausschnitt 7).



Filmausschnitt 7: Drei Episoden des Romans verdichtet zu einer Filmsequenz
(G. W. Pabst: *Don Quixote / Don Quichotte*, 1933)

³⁷ Damit meine ich nicht den Schnitzer im Vorspann der englischsprachigen Fassung, in dem 1615 als Erscheinungsjahr des Romans angeführt wird.

Der deutlichste Eingriff in die Textvorlage findet sich in der Schlussequenz, die den Tod Don Quijotes zeigt. Anders als bei Cervantes, wo die Bibliothek des Ritters zu einem sehr frühen Zeitpunkt vom örtlichen Pfarrer und dem Barbier kritisch inspiziert und ‚gesäubert‘ wird (I, 6 f.), verlagert Pabst die Bücherverbrennung, der keine detaillierte Prüfung der Bände vorausgeht, als dramaturgischen Höhepunkt ans Ende des Films. Bei ihm scheidet der wieder zu Verstand gekommene Titelheld nicht friedlich im Bett dahin, sondern Pabst lässt ihn beim Anblick der von der Inquisition zum Flammentod verurteilten Bücher seiner Bibliothek innerlich zerbrechen und desillusioniert in den Armen Sanchos und seiner Nichte sterben.³⁸

In der Schlusseinstellung schließlich bedient sich Pabst eines ebenso einfachen wie verblüffenden filmischen Tricks. Indem er die Aufnahmen des verbrennenden Romans von Cervantes in umgekehrter Richtung montierte, scheint das Buch wie Phoenix aus der Asche hervorzugehen – eine sinnfällige Illustration der Unsterblichkeit des Mythos des Don Quijote, die derweil von Schaljapin im Off explizit besungen wird („Chanson de la mort de Don Quichotte“, Filmausschnitt 8).³⁹

³⁸ Die spätere Kritik hat die Schlussequenz gelegentlich in einen direkten Zusammenhang mit den organisierten Bücherverbrennungen im nationalsozialistischen Deutschland gebracht und als indirekte politische Stellungnahme Pabsts gewertet. Auch wenn diese Lesart zunächst durchaus plausibel zu sein scheint und der ideologischen Position des Regisseurs entspricht, so hatte Pabst seine Arbeit an dem Film doch nachweislich bereits vor dem 10. Mai 1933 abgeschlossen (Rentschler 1990: 279), und nichts deutet darauf hin, dass das zeitgenössische Kinopublikum eine Verbindung zu den Ereignissen in Deutschland herstellte (Jaouan-Sánchez 2003: 136). Die französische Version (82 Min.) hatte zunächst in Brüssel (16.3.1933), dann in Paris (24.3.1933) Premiere. Die geringfügig kürzere englischsprachige Version wurde zuerst am 29.5.1933 in London öffentlich aufgeführt (Rentschler 1990: 279 f.). Im Gegensatz zu Pabsts Adaptation ist der historische Bezug zu den Bücherverbrennungen im nationalsozialistischen Deutschland in Cristóbal Halffters 2000 im Teatro Real von Madrid uraufgeführter Oper *Don Quijote* (Libretto: Andrés Amorós) unverkennbar intendiert. In Deutschland wurde diese Oper in einer überarbeiteten, leicht gestrafften Fassung zuerst am Opernhaus Kiel inszeniert (Premiere: 30.4.2006) (Oper Kiel 2005/2006).

³⁹ Der vollständige Text der „Chanson de la mort de Don Quichotte“ (französische Filmfassung) lautet: „Ne pleure pas Sancho, ne pleure pas mon bon. / Ton maître n'est pas mort, il n'est pas loin de toi. / Il vit dans une île heureuse / où tout est pur et sans mensonges. / Dans l'île enfin trouvée, / où tu viendras un jour. / Dans l'île désirée / O mon ami Sancho! / Les livres sont brûlés et font un tas de cendres. / Si tous les livres m'ont tué, / il suffit d'un pour que je vive. / Fantôme dans la vie et réel dans la mort. / Tel est l'étrange sort du pauvre Don Quichotte“ (Text von Alexandre Arnoux).



Filmausschnitt 8: Fjodor Schaljapin besingt die Unsterblichkeit Don Quijotes
(G. W. Pabst: *Don Quixote / Don Quichotte*, 1933)

Rafael Gil: *Don Quijote de la Mancha* (1947)

Die mit 133 Minuten erste längere spanische Verfilmung des *Quijote* gelangte 1948 in die Kinos. Die dem Franco-Regime loyal verbundene Produktionsgesellschaft CIFESA (Compañía Industrial Film Española S. A.) hatte das als *superproducción* in Hollywood-Manier beworbene Projekt „von nationalem Interesse“ („de interés nacional“) mit Blick auf den 400. Geburtstag von Miguel de Cervantes 1947 lanciert (Abb. 15).

Schon der Vorspann lässt erkennen, mit welcher Ehrfurcht sich der Regisseur Rafael Gil diesem Monument der spanischen Literatur näherte. Ein Frauenchor stimmt ein triumphierendes *Gloria* des Komponisten Ernesto Halffter an.⁴⁰

⁴⁰ Ernesto Halffter (1905–1989) war der Onkel des zuvor erwähnten Cristóbal Halffter (*1930) (vgl. Fußnote 38).



Abb. 15: Eine Superproduktion von CIFESA (R. Gil: *Don Quijote de la Mancha*, 1947)

Die erste Einstellung steht paradigmatisch für die Gesamtkonzeption des Films als eine im engsten Sinne werkgetreue Umsetzung des *Quijote*, die der Regisseur als „Synthese“ verstanden wissen wollte (Vilches 1947/1998: 215). So erscheint der Romananfang im Wortlaut eingeblendet, während die Kamera durch die nächtlichen (Studio-)Gassen fährt und sich dem laut aus seinen Büchern deklamierenden Don Quijote in seiner Bibliothek nähert.⁴¹ Die Dialoge und der gelegentliche Erzählerdiskurs im Off lassen sich über weite Strecken ohne Schwierigkeiten im Romantext verfolgen (Film-ausschnitt 9).

⁴¹ Luciano Egido (1984: 50) übertreibt sicher, wenn er dieses *travelling* zur „schlechtesten [Kamerafahrt] der gesamten Kinogeschichte“ erklärt („le plus mauvais de toute l’histoire du cinéma mondial“).



Filmausschnitt 9: Kamerafahrt mit Einblendung des Romananfangs im Wortlaut
(R. Gil: *Don Quijote de la Mancha*, 1947)



Filmausschnitt 10: Tod Don Quijotes und Unsterblichkeit des Mythos
(R. Gil: *Don Quijote de la Mancha*, 1947)⁴²

⁴² Übersetzung der Schlusstitel: „Und dies war nicht das Ende, sondern der Anfang.“

Die Schlussequenz des Films greift das *Gloria* des Vorspanns auf und beschwört so erneut musikalisch die ins Bild gesetzte Unsterblichkeit von Don Quijote und Sancho Panza, die ihren ruhmreichen Weg über die stauigen Wege der Mancha auch nach dem Tode des *hidalgo* unbeirrt fortsetzen. Ähnlich wie bei Pabst ist auch hier am Ende des Films der erste Teil des Romans als Objekt in die Schlussequenz integriert, ohne jedoch die gleiche Symbolkraft zu erlangen. Unmittelbar nach dem Tod des Titelhelden greift Sansón Carrasco⁴³ im Schlafgemach des Verstorbenen wie zufällig zu einem Buch, um sichtlich berührt festzustellen, dass er den ersten Teil des *Quijote* in den Händen hält (Filmausschnitt 10).

Innerhalb der Literaturverfilmungsdebatte⁴⁴ illustriert dieser sehr aufwändig produzierte, im Ergebnis jedoch kalte und pathetische Umsetzungsversuch jene Extremposition, die von der Unantastbarkeit und grundsätzlichen Überlegenheit des literarischen Textes gegenüber dem Film ausgeht.⁴⁵ Dabei führt gerade das Beharren auf dem Anspruch der wörtlichen Werk-treue fast zwangsläufig zu einer unfilmischen Adaptation, die in einer Art sich selbst erfüllender Prophezeiung die Unerreichbarkeit der literarischen Vorlage bestätigt. Dass der Bearbeiter der Romanvorlage (Antonio Abad Ojuel) und der Regisseur in dieser Art von Werk-treue die besondere Stärke ihrer Verfilmung sahen, geht aus Interview-Äußerungen hervor, in denen

⁴³ Carrasco wurde hier vom jungen Fernando Rey verkörpert, der noch in zwei weiteren *Quijote*-Produktionen mitwirken sollte: in der Rolle des Herzogs in *Don Quijote von der Mancha* (Carlo Rim, 1965) und als Don Quijote in *El Quijote de Miguel de Cervantes* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1991) (vgl. *infra*).

⁴⁴ Für einen Abriss der Geschichte der filmischen Literaturadaptation und der sie begleitenden theoretischen Reflexion, die vor allem in Frankreich lange Zeit als „Treue versus Verrat“-Diskussion in Erscheinung trat, vgl. Albersmeier (1989; hier insbesondere: 18–20); zum „Werk-treue“-Axiom vgl. auch Albersmeier (1995: 237).

⁴⁵ Rafael Gil selbst distanzierte sich ausdrücklich von der Vorstellung einer (interpretierenden) Adaptation des *Quijote*: „Ich denke, dass Cervantes, wie Shakespeare oder Molière – und aus noch besserem Grund –, nicht ‚adaptiert‘ werden darf. Der *Quijote* ‚ist‘ und kann nicht auf die eine oder andere Art gesehen werden, sondern allein so, wie Cervantes ihn schrieb. Es handelt sich [bei Gils *Don Quijote*; T. A.] also gar nicht um eine ‚Adaptation‘, sondern um eine einfache filmische Synthese des herausragendsten Werkes unserer Literatur.“ („Yo creo que Cervantes, como Shakespeare o Molière, y aún con más motivos, no debe ‚adaptarse‘. El *Quijote* ‚es‘, y no puede verse de una o de otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes. No hay, pues, tal ‚adaptación‘, sino simple síntesis cinematográfica de la obra cumbre de nuestra literatura“; Vilches 1947/1998: 215 f.). Aus heutiger Sicht erscheint diese Vorstellung von der Möglichkeit der direkten Entsprechung zwischen einem literarischen Text und dessen filmischer Umsetzung naiv.

Abad Ojuel den Adaptationen von Lauritzen (1926) und Pabst (1933) ein „vollkommenes und tadelnswertes Unverständnis“ („incomprensión total y culpable“) des cervantinischen Romans attestiert. Überhaupt sei es nur Spaniern vergönnt, eine „treffende und tiefgründige [filmische] Fassung“ („una versión certera y entrañable“) des *Quijote* hervorzubringen (Alcaraz 1947/1998: 221) – eine Äußerung, die der *Generalísimo* Francisco Franco sicher goutierte.⁴⁶ Das zeitgenössische Publikum nahm den Film verhalten auf, und auch die Kritik stand ihm von Anfang an eher distanziert gegenüber (vgl. Ramírez Morales 1958: 6 f.; Quesada 1986: 32–35; Crespo 1995: 131; Llinás 1998; Utrera Macías 2000: 215; Hernández Ruiz 2004: 154 f.; Paz Gago [2005]).⁴⁷

Grigori Kozintsev: *Don Kikhot* (1957)

Der nächste Meilenstein in der Geschichte der Quijote-Verfilmungen ist zweifellos der russische *Don Kikhot* des Eisenstein-Schülers Grigori Kozintsev aus dem Jahr 1957. Diese erste in Farbe produzierte Adaptation des cervantinischen Romans, deren Außenaufnahmen in der Krim gedreht wurden, bedient sich der Vorlage auf ähnlich freie Weise wie 25 Jahre zuvor Pabst. Die Dialoge lösen sich vom Ausgangstext, und die für den Film ausgewählten Episoden werden neu angeordnet. In Kozintsevs *Don Kikhot* begegnen wir einem bedächtigen, melancholischen Don Quijote, der mit ruhiger Stimme und wenig kämpferischer Attitüde für die Befreiung der Unterdrückten eintritt – fast so, als ahnte er von Anfang an die Aussichtslosigkeit seines Anliegens. Dieser von Nikolai Tscherkassow⁴⁸ verkörperte Don Quijote ist kein Verrückter, sondern ein Idealist, der mit seinem Glauben an das Gute im Menschen in einer habgierigen, zynischen Welt scheitert (vgl. Borau 1958/1998: 240). Wenngleich Kozintsev weit davon entfernt ist, einen kommunistischen Propagandafilm zu drehen, so ist der klassenkämpferi-

⁴⁶ Kurioserweise hatte Heinrich Heine rund 100 Jahre zuvor in seiner Einleitung zur deutschen Übersetzung des *Quijote* von 1837/38 mit Bezug auf die bildende Kunst seinerseits reklamiert: „[...] nur ein Deutscher kann den *Don Quixote* ganz verstehen [...]“ (Heine 1837/1981: 169 f.).

⁴⁷ Als Ausnahme kann in diesem Sinne Miguel Juan Payán (2005b) gelten, der neben der schauspielerischen Leistung der Hauptdarsteller Rafael Rivelles (Don Quijote) und Juan Calvo (Sancho Panza) die „epische Größe“ („grandeza épica“) der Verfilmung von Gil hervorhebt (Payán 2005b: 72).

⁴⁸ Tscherkassow war dem Kino-Publikum bereits aus zwei Eisenstein-Filmen bekannt: *Alexander Newski* (1938) und *Iwan der Schreckliche* (1945).

sche Subtext seiner *Quijote*-Interpretation doch unverkennbar (vgl. Siler Salinas 1961: 13 f.; Hernández Ruiz 2004: 155; Gil-Delgado 2005a: 79). Für die Komik des cervantinischen *Quijote* bleibt auch bei dieser Lesart kein Raum.

Ich möchte dies anhand zweier Filmausschnitte illustrieren. Die inszenierten Abenteuer im herzoglichen Schloss im zweiten Teil des Romans machen in Kozintsevs Film über ein Drittel der Gesamtlaufzeit von 102 Minuten aus. Dabei bildet die monotone höfische Realität des zynischen, egoistischen Herzogspaares die ideale Kontrastfolie für den Idealismus und die Selbstlosigkeit Don Quijotes.⁴⁹ Die marionettenhafte Starre der Bewegungen und des Ausdrucks der Gastgeber wird noch verstärkt durch ihre hell geschminkten Gesichter und den freudlosen Schwarz-Weiß-Kontrast der Kleidung des Personals (vgl. Borau 1958/1998: 241).

Der folgende Filmausschnitt zeigt den Abschied Don Quijotes am Ende dieser Sequenz. Der Herzog eröffnet seinem Gast, dass er zum Narren gehalten worden ist. Die Welt sei eine Komödie, Tugendhaftigkeit absurd, Treue lächerlich und Liebe eine fieberhafte Einbildung. Der Hofstaat spendet dem vermeintlichen Ritter, der das ihm angebotene Honorar irritiert ablehnt, für dessen komödiantische Darbietung braven Beifall (Filmausschnitt 11).



Filmausschnitt 11: Abschied Don Quijotes vom Herzogspaar (G. Kozintsev: *Don Kikhot*, 1957)

⁴⁹ Oms (1976/1998: 244) sieht vor allem in dieser Episode auch eine subtile Auseinandersetzung mit der jüngeren stalinistischen Vergangenheit.

Als besonders wirkungsvoll im Rahmen dieser Konzeption der Titelfigur als ein an der Realität scheiternder Idealist erscheint mir die folgende kompositorische Klammer: Anders als Cervantes im Roman lässt Kozintsev Don Quijote erst am Ende des Films erneut auf den Schäferjungen Andrés treffen (I, 31), nachdem er von Sansón Carrasco im Zweikampf besiegt worden ist und den Weg zurück in seinen Heimatort angetreten hat. Der Ritter hatte den Jungen zu Beginn seiner Abenteuer gegen dessen prügelnden Herrn in Schutz genommen in der Überzeugung, dieser werde sein gegebenes Wort halten und Andrés in Zukunft milder behandeln (I, 4). Bei der zufälligen Wiederbegegnung nun wird Don Quijote seiner Hoffnung, sein Wirken sei trotz seiner Niederlage im Kampf nicht vollends vergebens gewesen, auf brutale Weise beraubt. Andrés offenbart Don Quijote, dass sein Herr das Versprechen gebrochen und ihn hernach nur umso stärker verprügelt habe. Die Wut des Jungen kulminiert in der Verwünschung des gesamten Ritterstandes. Diese bewegende Sequenz repräsentiert meines Erachtens die Essenz des Don Quijote von Kozintsev (Filmausschnitt 12).



Filmausschnitt 12: Andrés verflucht Don Quijote (G. Kozintsev: *Don Kichot*, 1957)

Carlo Rim: *Don Quijote / Don Quichotte / Don Quijote von der Mancha* (1965)

Der erste mir bekannte Beitrag zur Filmographie des *Quijote* mit deutscher Beteiligung stammt aus dem Jahr 1965. In der in Schwarz-Weiß gedrehten TV-Produktion spielt der damalige österreichische Träger des Iffland-Ringes Josef Meinrad die Titelrolle. Regie führte der Franzose Carlo Rim, der

in seiner letzten Regiearbeit auch für das Drehbuch verantwortlich zeichnete (Sammons *et al.* 1998: 428). Das ZDF strahlte diese insgesamt fast fünfeinhalb Stunden dauernde spanisch-französisch-westdeutsche Koproduktion⁵⁰ im Rahmen seiner Reihe von Abenteuer-Vierteilern aus, in der wenige Jahre später auch Raimund Harmstorf als kartoffelquetschender „Seewolf“ zu bestaunen war (vgl. Kellner/Marek 1999).⁵¹

Die außergewöhnliche Länge des Films, die bis dahin nur von der ersten *Quijote*-Fernsehproduktion (Spanien, 1962) mit neun Stunden Laufzeit übertroffen worden war (Sammons *et al.* 1998: 423), führte im vorliegenden Fall nicht zu einer engen wörtlichen Anlehnung an die Romanvorlage. Rim übernimmt zwar weitgehend deren Episoden, löst sich im Wortlaut der Dialoge jedoch vollständig von der Textvorlage und modifiziert und ergänzt die Geschichte an einigen Punkten. So erscheint etwa Sansón Carrasco, wie zuvor bei Pabst und wenige Jahre später in *Man of La Mancha* (vgl. *infra*), als Verlobter von Don Quijotes Nichte Antonia, was seinem Handeln eine plausible Motivation verleiht.

Die metafiktionale Dimension des Ausgangstextes, die bei Pabst und Gil ansatzweise erhalten bleibt, wird in dieser Verfilmung aufgegeben. Der Barbier denunziert die für die „Ritterkrankheit“ verantwortlichen „albernen Rittergeschichten“ pauschal als „Schundliteratur“. Die Musterung der Bibliothek entfällt ganz und die Bücherverbrennung nimmt gerade einmal 15 Sekunden in Anspruch. Zudem erhalten die Figuren an keiner Stelle Kenntnis von der Existenz eines Buches über die Abenteuer Don Quijotes, die allerdings zum allgemeinen Kneipengespräch geworden sind.

Eine Besonderheit dieser Adaptation besteht in der Einführung einer Erzählerstimme im Off, die – einer naiven Lektüre folgend – explizit als die von Miguel de Cervantes konzipiert ist. Vergleichbar dem Erzähler im Roman lenkt und kommentiert diese Stimme das Geschehen fast durchgängig, ohne dass der hinter ihr stehende ‚Cervantes‘ jemals als Figur der Filmhandlung auftritt. Don Quijote selbst erscheint als verträumter, etwas schrulliger, aber durchaus sympathischer Weltverbesserer, dessen konstan-

⁵⁰ Im Abspann der im deutschen Fernsehen ausgestrahlten Fassung wird der Film als „französisch-deutsche Koproduktion“ bezeichnet. Möglicherweise sind hierfür dieselben (mir nicht bekannten) Umstände verantwortlich, die auch die kommerzielle Nutzung des Films in Spanien verhinderten (vgl. Sammons *et al.* 1998: 428).

⁵¹ Insgesamt umfasst diese Reihe, die ein zentrales Stück deutscher Fernsehgeschichte darstellt, 16 jeweils vierteilige Filme, die fast im Jahresrhythmus zwischen 1964 und 1983 produziert und überwiegend in der Adventszeit ausgestrahlt wurden (Kellner/Marek 1999).

tes Lächeln bisweilen allerdings idiotisch wirkt (Abb. 16). In seinen luziden Momenten offenbart dieser melancholisch angehauchte Don Quijote ein keineswegs triviales Selbstverständnis.

Es liegt mir fern, eine (metaphorische) Lanze zu brechen für diese in mehrfacher Hinsicht reduzierende Lesart des cervantinischen Romans, doch spiegelt die Lektüre des *Quijote* als Vorlage für einen durchaus unterhaltsamen und kurzweiligen Abenteuer-Episodenfilm die Gründe für den Erfolg der Geschichte des Ritters von der traurigen Gestalt bei seinen ersten Lesern sicher genauer wider, als dies die tiefgründigen Interpretationen von Pabst und Kozintsev tun.⁵²



Abb. 16: Josef Meinrad als Don Quijote (Standbild aus C. Rim: *Don Quijote / Don Quichotte / Don Quijote von der Mancha*, 1965)

⁵² Die Resonanz beim deutschen Fernsehpublikum war jedoch verhalten. Die Einschaltquote lag mit durchschnittlich 18,75 % (der angemeldeten Geräte) deutlich unter der der übrigen Produktionen desselben Programmformats. Allerdings kann dies auch mit den Sendeterminen im Oktober 1965 zusammenhängen. Ab 1966/67 (*Die Schatzinsel*) wurden die Abenteuer-Viertel des ZDF in der Adventszeit ausgestrahlt (vgl. Kellner/Marek 1999: 29, 216). Seit dem 8. November 2006 ist diese *Quijote*-Verfilmung im deutschsprachigen Raum auf DVD erhältlich (Concorde Home Entertainment 2007; persönliche E-Mail-Korrespondenz mit Concorde Home Entertainment vom 22.1.2007).

Arthur Hiller: *Man of la Mancha* (1972)

Kurz eingehen möchte ich auch auf die italienisch-US-amerikanische Kinoversion des erfolgreichen Broadway-Musicals *Man of la Mancha*, die ihre Bekanntheit entscheidend der Mitwirkung von Peter O'Toole als Cervantes / Don Quijote und Sophia Loren als Dulcinea verdankt. Dale Wasserman, der den Roman zunächst für das Fernsehen, dann als Musical für die Bühne (1965)⁵³ und schließlich für die Leinwand adaptierte (Santos Fontela 1998: 302; Paz Gago [2005]: o. S.), bettet die Abenteuer Don Quijotes in eine originelle Rahmenhandlung ein, die typologisch funktioniert wie der Halsrahmen in *Tausendundeine Nacht*.

Der von der Inquisition eingekerkerte Miguel de Cervantes wird von seinen raubeinigen Mithäftlingen in einem Spott-Prozess angeklagt, ein Idealist, Edelmann und schlechter Dichter zu sein. Cervantes bekennt sich schuldig im Sinne der Anklage und nutzt sein Rederecht dazu, gemeinsam mit seinem Assistenten die Geschichte des Don Quijote zu inszenieren. Es gelingt ihm sogar, die Zellengenossen zum Mitspielen zu bewegen und den Richterspruch des Gefangenentribunals, der im Falle der Verurteilung die Verbrennung des Manuskripts des *Quijote* bedeuten würde, dadurch hinauszuzögern.

In den verbleibenden 111 (von insgesamt 129) Minuten bewegt sich der Film auf zwei ineinander verschachtelten Realitätsebenen. Auf der Ebene des Halsrahmens wird Cervantes gezeigt, wie er die Abenteuer seines Helden im Kerker in Szene setzt; auf der Ebene des inszenierten Spiels verselbstständigt sich die Geschichte Don Quijotes in realistischen Filmsequenzen, in denen die Spuren der fiktionsinternen Inszenierung vollständig getilgt sind. Diese Realitätsillusion wird allerdings durch die Gesangseinlagen der Darsteller empfindlich gestört.⁵⁴ Während die zum Teil recht eingängigen Melodien von Mitch Leigh in der weniger illusionistisch angelegten Bühnenfassung des Musicals als Gattungsspezifikum integraler Bestandteil der Darbietung sind, wirken sie auf der Leinwand

⁵³ Bereits im Herbst 1968 brachte Jacques Brel das Musical in einer französischsprachigen Fassung in Brüssel (30 Aufführungen) auf die Bühne, bevor es von Januar bis Mai 1969 in Paris (150 Aufführungen) gespielt wurde (Bénil 2003: 107). Der Musicalfilm konnte nicht an den Erfolg der Broadway-Produktion von 1965 anknüpfen (Santos Fontela 1998: 301).

⁵⁴ Sophia Loren und einige andere Darsteller interpretierten die gesungenen Passagen selbst. Peter O'Tooles Gesangsnummern dagegen wurden von einem Stimmendouble nachsynchronisiert (Arranz 2005: 90).

dem Realitätseffekt der skizzierten Konstruktion entgegen.⁵⁵ Der Film endet in dem Moment, als Cervantes vor das Inquisitionsgericht gerufen wird. Das Gefangenentribunal hat ihn freigesprochen.

Wasserman stützt sich bei der Gestaltung der Abenteuer seines Don Quijote erkennbar auf den cervantinischen Roman, ohne sich ihm im Detail jedoch allzu stark verpflichtet zu fühlen. Der eigentliche Protagonist ist in dieser Adaptation denn auch Miguel de Cervantes, der unbeirrbar an seinen Idealen festhält und auch das von ihm geschaffene Doppel mit dieser Beharrlichkeit ausstattet (vgl. Legido 1994: 272 f.). Die Konzeption des Ritters als ein idealistischer Träumer, der wie sein inhaftierter Schöpfer die Realität nicht erträgt, wird besonders anschaulich im letzten Kampf Don Quijotes gegen den als Ritter verkleideten Sansón Carrasco. Dieser tritt unter dem Namen „Knight of the Mirrors“ (Ritter der Spiegel) auf, den er bei Cervantes im ersten Duell mit Don Quijote trägt (II, 12–14). Anders als im Roman, wo dieser Name keine besondere Funktion hat, verweist er im Film auf die mit Spiegeln besetzten Schilde des Ritters und seiner Begleiter. Don Quijote unterliegt in diesem Kampf nicht der Stärke oder Geschicklichkeit seines Gegners, sondern der vernichtenden Macht der Selbsterkenntnis. Der Spiegel der Realität („mirror of reality“), in den er blickt, führt ihm schonungslos die Lächerlichkeit seiner selbst vor Augen. So ertrinkt Don Quijote, in den Worten Sansón Carrascos, in seinem eigenen Spiegelbild.

Nichts von alledem ist im Ursprungstext angelegt. Die Intensität dieser Sequenz gründet denn auch ganz auf dem Einsatz spezifisch filmischer Mittel. Die grellen Lichtreflexe, die näher rückende Kamera, die immer schnelleren horizontalen Schwenks und die zunehmend gedrängte Schnittfolge von Schuss und Gegenschuss – dies alles unterlegt mit einer verstörenden Klangkulisse – bringen uns die sich wahnhaft steigernde Orientierungslosigkeit Don Quijotes aus seiner Perspektive nahe (Filmausschnitt 13).

Hier stellt das Medium Film seine besondere Suggestivkraft unter Beweis, die es entscheidend der ikonischen Dimension der visuellen Kodifizierung verdankt, da diese auf den Zuschauer unmittelbar wirkt als ein verbal kodifizierter Text (vgl. Müller 2003: 160 f.).

⁵⁵ Santos Fontanela (1998: 303) hingegen nähert sich *Man of la Mancha* von der Gattungserwartung als Musicalfilm und würdigt ihn als eine in musikalischer Hinsicht außergewöhnliche Leistung.



Filmausschnitt 13: Don Quijote im Kampf gegen den Ritter der Spiegel
(A. Hiller: *Man of la Mancha*, 1972)

Roberto Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973)

In den bis hierher näher betrachteten Spielfilm-Adaptationen des *Quijote* überschattet die Lesart des Ritters von der traurigen Gestalt als tragischer Held die unzweifelhaft vorhandene komische Facette des Romans. Diese von der Kritik erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederentdeckte Komik,⁵⁶ die entscheidend über die Figur des Sancho Panza transportiert wird, tritt in der spanisch-mexikanischen Produktion *Don Quijote cabalga de nuevo* von 1973 in den Vordergrund. Der mexikanische Regisseur Roberto Gavaldón, der zuvor unter anderem Juan Rulfos *El gallo de oro* verfilmt hatte (Paz Gago [2005]: o. S.), besetzte den stark aufgewerteten Sancho mit dem mexikanischen Komiker Mario Moreno, besser bekannt als „Cantinflas“.⁵⁷ Das Drehbuch aus der Feder des Spaniers Carlos Blanco löst sich konsequent vom Text des *Quijote*. Blancos erklärtes Ziel war es, die Idee des Romans bei der Transposition in das Medium Film in eine neue Sprache und in neue Episoden zu kleiden (Blanco 1962: [9]). Am Ende des Vor-

⁵⁶ Vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Katharina Niemeyer in diesem Band.

⁵⁷ Payán (2005a: 95) charakterisiert Fernando Fernán Gómez, den Darsteller des Don Quijote, im Verhältnis zu Cantinflas gar als Komparsen.

spanns, in dem einige der bekanntesten Abenteuer Don Quijotes zu einer kurzen Sequenz zusammengeschnitten sind, lesen wir die Einblendung des folgenden an Cervantes gerichteten Satz:

„Aber ich bin sicher, Don Miguel, dass Ihr uns unsere Kühnheit nachseht. Ich weiß um Euer Wohlwollen, Euren Sinn für Humor und die Offenheit Eures Geistes für alles, was mit Hingabe getan wird.“⁵⁸

Mit dieser rhetorisch eingeholten Lizenz ausgestattet schickt der Film Ritter und Knappen auf eine mehr als zweistündige Reise (129 Min.). Eine besonders originelle Zugabe ist die 20-minütige Sequenz, in der einem ernsthaften, aber nie pathetischen Don Quijote nach seinem ersten Auszug öffentlich der Prozess gemacht wird. Hier begegnen wir dem zuvor bereits als Figur eingeführten Miguel de Cervantes (gespielt von Vicente Escrivá) als Gerichtsschreiber, der in dem Angeklagten einen Romanhelden wittert (Abb. 17). Seinen Notizen können wir auch entnehmen, dass die vermeintliche Verrücktheit Alonso Quijanos ihm im Verlauf der Verhandlung immer zweifelhafter erscheint (Abb. 18).

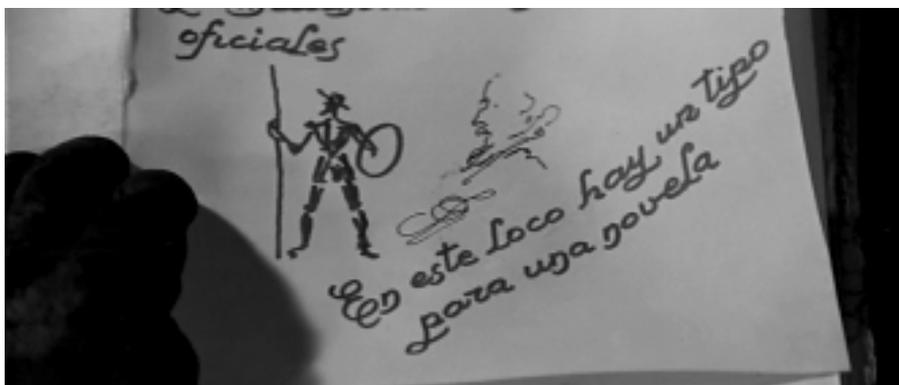


Abb. 17: Bemerkung im Protokoll des Gerichtsschreibers: „In diesem Verrückten steckt eine Romanfigur“ (Standbild aus R. Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)

⁵⁸ „Pero de lo que sí estoy seguro, Don Miguel, es de que perdonará nuestro atrevimiento. Sé de su benevolencia, de su sentido del humor y de su espíritu abierto a todo lo que se hace con devoción.“

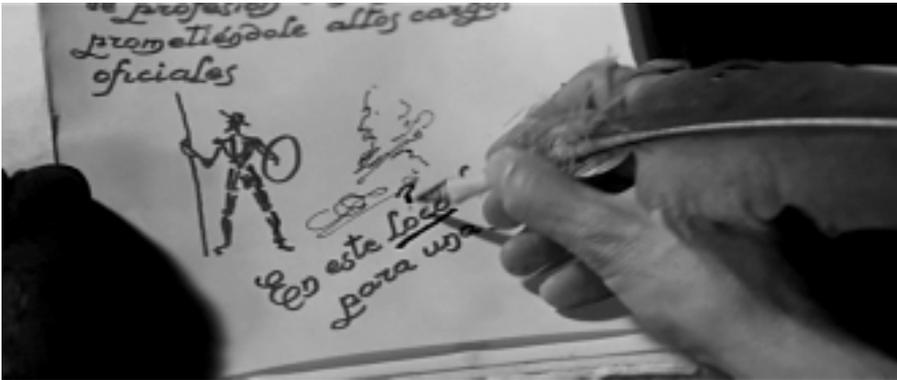


Abb. 18: Dem Gerichtsschreiber kommen Zweifel an der Verrücktheit Alonso Quijanos
(Standbild aus R. Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)

In der Verteidigungsrede Sansón Carrascos tritt die Reinheit des von Don Quijote verfolgten Ideals zutage. Carrasco verweist auf die universale Sehnsucht des Menschen nach Gerechtigkeit und Schönheit, die von Don Quijote konsequent gelebt werde. In Ermangelung einer persönlichen Schuld entgeht der Angeklagte der Bestrafung. Die Ritterbücher hingegen werden dem Feuer übergeben. Diese differenzierte Auslegung der Titelfigur bewahrt den Film vor einer einseitig komischen Reduktion des Romans. Die mit Kalauern und Wortspielen durchsetzten Reden des vorlauten Sancho Panza haben mit der literarischen Vorlage nicht mehr – aber auch nicht weniger – gemein als ihre komische Wirkung. Und dies scheint mir kein geringes Verdienst zu sein.

Ein kurzer Ausschnitt aus der genannten Gerichtsszene soll diesen (von Sancho nicht intendierten) Wortwitz illustrieren, der sich in einer Synchronfassung nur mit Schwierigkeiten wiedergeben ließe, da er auf den spezifischen Voraussetzungen der spanischen Sprache basiert.⁵⁹ Sancho entzieht sich der Anklage durch die Bereitschaft, umfassend über seinen Herrn Auskunft zu geben und alles zu gestehen. Auf die Nachfrage des Richters, ob er bereit sei, „todo lo de su vida“ – alle Einzelheiten von dessen Leben – zu berichten, erwidert Sancho: „y todo lo de bajada“ – eine re-

⁵⁹ Zabalbeascoa Terran (2001: 260) klassifiziert diese Art von Wortwitz, deren Unübersetzbarkeit ausschließlich auf sprachlichen Oberflächenphänomenen (im Gegensatz etwa zu kulturspezifischen Referenzen) beruht, als „linguistisch-formal“ („lingüístico-formal“).

flexartige Äußerung, die mit dem Gleichklang von „su vida“ („sein Leben“) und „subida“ („Aufstieg“), spielt. Es scheint, als wolle Sancho seiner Aussagebereitschaft besonderen Nachdruck verleihen, indem er die sprachliche Vorgabe des Richters, die er spontan falsch als „subida“ („Aufstieg“) deutet, durch das Antonym „bajada“ („Abstieg“), ergänzt (Filmausschnitt 14).



Filmausschnitt 14: Sanchos Wortwitz (R. Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)

Das komödiantische Talent von Cantinflas kommt in besonderem Maße zum Tragen im ersten Abenteuer, das eine Episode aus dem Roman parodiert (I, 8). Don Quijote glaubt, eine entführte Prinzessin zu befreien, bei der es sich jedoch in Wirklichkeit um einen alten, zahnlosen Notar handelt. Sancho ist mit der verzerrten Wirklichkeitswahrnehmung seines Herrn vertraut und scheint diese zu teilen (vgl. Paz Gago [2005]: o. S.). So ist auch er davon überzeugt, einer vom Zauberer Frestón perfekt entstellten Prinzessin gegenüberzustehen, deren vermeintliche Annäherungsversuche er allerdings entrüstet zurückweist. Während sich die situative Komik im folgenden Ausschnitt ohne Schwierigkeiten aus den Bildern erschließt, hat der Sprachwitz auch hier eine nur unzulänglich übersetzbare spielerische Dimension (Filmausschnitt 15).

In seiner Ausgewogenheit zwischen der Ernsthaftigkeit und Würde Don Quijotes und der Komik seines Knappen, dem das Herz auf der Zunge liegt, ist diese freie Adaptation des *Quijote* in meinen Augen ein besonders gelungener Versuch, dem Text von Cervantes bei der Übertragung in das Medium Film neues Leben einzuhauchen, ohne ihn einseitig zu reduzieren.

Vor allem in Spanien stößt diese Erweiterung des cervantineschen Romans bis heute jedoch weitgehend auf Ablehnung.⁶⁰



Filmausschnitt 15: Befreiung des Notars alias „Prinzessin“
(R. Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)⁶¹

⁶⁰ Exemplarisch sei Quesada (1986: 35) angeführt, der zu dem Urteil kommt, der Film sei langweilig, ermüdend, kraftlos und nicht einmal witzig. Selbst Payán (2005a), dessen Interesse an der Adaptation nach eigenem Bekunden vor allem seiner Freude am Widerspruch gegen eingefahrene Urteile entspringt (Payán 2005a: 93), macht keinen Hehl aus seinen Vorbehalten gegenüber dieser *Quijote*-Verfilmung. Ein wichtiges jüngeres Kompendium übergeht sie bei den Einzeldarstellungen gar vollständig (vgl. Rosa/González/Medina 1998). Als Ausnahme kann in diesem Sinne Paz Gago [2005] gelten, der den Film ausführlich und geradezu enthusiastisch bespricht.

⁶¹ Transkription des Dialogs: Quijote (Q): Estáis libre, hermosa princesa. / Notario (N): ¿Qué quieren de mí? / Sancho (S): ¡Pero si parece un hombre! / Q: Salid, señora. / N: ¡Déjenme seguir, se lo suplico! / S: ¡Y tiene voz de hombre! / Q: Ea, salid, princesa. / N: Soy un pobre notario. Por Dios, señores: ¡Déjenme tranquilo! / S: ¿Y Gerineldo se enamoró de esto? / Q: Esto es una lindísima mujer. / N: ¿Cómo? / Q: Sancho, ¿es que aún no conoces las tretas de Frestón? / S: ¿El mago? Pero Ud. me había dicho que transformaba a una princesa en cisne, en jasmín, en ruiseñor. Pero esto tiene más de señor Ruiz que de ruiseñor. / N: Le juro que soy notario. / Q: Confieso que jamás leí las transformase en notarios. Nunca imaginé tanta maldad. / N: ¡Están locos! / S: Pues, está muy bien hecha la transformación, porque, mire Ud. cómo la dejó: toda desdentada, mire Ud. qué flaca, mire Ud. qué piernas. Y ahora, ¿quién se va a echar con esta porquería? / N: Tengo dinero. / S: No, yo ni con dinero, chiquita, ¡no! / Q: No temáis nada. Yo os protejo. / N: ¡Muchísimas gracias, señor! ¡Muchas gracias! / Q: Soy don Quijote de la Mancha. / N: Yo, Baldomero Fernández. ¡Encantado! / S: Eso sí lo sabemos, ¿verdad señor? / N: ¿Cómo? / S: Estáis encantada, princesa Blancaflor. / N: ¡Baldomero! / S: ¡Princesita Blancaflor! Ay, no me diga que no. / N: ¡Están locos! / Q: Sancho, súbela al burro con delicadeza y partamos.

Manuel Gutiérrez Aragón: *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991)

Ein Panorama der *Quijote*-Verfilmungen, und sei es noch so lückenhaft, darf nicht die Beiträge des spanischen Regisseurs Manuel Gutiérrez Aragón übergehen. Seine für das spanische Fernsehen (TVE) aufwändig auf Film (nicht Video) produzierte Adaptation des ersten Teils des *Quijote* zeigt eine große Nähe zur Romanvorlage. Ursprünglich war Camilo José Cela mit der Abfassung des Drehbuchs beauftragt worden, doch erwies sich der Text des Literatur-Nobelpreisträgers von 1989 aus filmischer Sicht als untauglich und wurde vom Regisseur verworfen (Benavent 2000: 489). Die Mitwirkung Celas blieb jedoch Teil der Werbestrategie für die Verfilmung (Kercher 1997: 121–122).

Die Werktreue dieser *Quijote*-Adaptation erschöpft sich nicht in der weitgehend identischen Übernahme der Episoden und Dialoge der literarischen Vorlage, wie wir dies zuvor schon bei Rafael Gil (1947) gesehen haben, sondern sie erstreckt sich auch auf die fiktionale Genese des *Quijote*, so wie der Erzähler des Romans sie uns darbietet. Hierin setzt sich diese über fünfstündige Produktion, die in fünf Teilen ausgestrahlt wurde, grundlegend gegen die anderen hier vorgestellten Verfilmungen ab (vgl. Torres 2003: 161).

Genau wie im Roman bricht der Erzählfluss auch im Film mitten im Kampf Don Quijotes mit dem Biskayer ab, da die Quellen der Geschichte an dieser Stelle versiegen (I, 8). In der Folge wird der zufällige Fund der Fortsetzung in Toledo ins Bild gesetzt (I, 9). Die bereits zu Beginn des Films im Off eingeführte Erzählerstimme bekommt in dieser Sequenz nun ein Gesicht. Dem Zuschauer wird suggeriert, es sei Miguel de Cervantes selbst, der durch die Gassen Toledos zieht und dabei auf das in arabischer Sprache verfasste Manuskript stößt (Filmausschnitt 16).

Dass diese Konkretisierung sich über das ironische Verwirrspiel mit den fiktionalen Autor- und Erzählerinstanzen hinwegsetzt, stellt einen Bruch dar in der sonst so genauen Lektüre der Textvorlage. Allerdings lässt sich fragen, ob diese Szene des Buches filmisch überhaupt darstellbar ist, ohne die Erzählerfigur mit einer konkreten Identität auszustatten. Und was liegt angesichts dieses Dilemmas näher, als den historischen Autor des Buches auf diese Weise in die Filmfiktion zu integrieren (vgl. Heredero 1998: 355)?



Filmausschnitt 16: Manuskriptfund in Toledo (M. Gutiérrez Aragón:
El Quijote de Miguel de Cervantes, 1991)

Manuel Gutiérrez Aragón: *El caballero Don Quijote* (2002)

Auch die bislang letzte, mehrfach prämierte Kino-Verfilmung des *Quijote* aus dem Jahr 2002 wurde von Gutiérrez Aragón gedreht. Diese selbstständige Adaptation des zweiten Teils des Romans von 1615 geht freier mit der Textvorlage um als die soeben vorgestellte Fernsehverfilmung desselben Regisseurs. Nach seiner Genesung beschließt Don Quijote, erneut als fahrender Ritter durchs Land zu ziehen, als er von der Existenz eines Buches über seine Abenteuer erfährt. Die Verwirrungen um diese gedruckte Version der Geschichte und seine apokryphe Fortsetzung aus der Feder eines anderen Autors bilden den roten Faden der zweistündigen Romanverfilmung.

Von den gedruckten Abenteuern Don Quijotes und seines Knappen geht eine Faszination aus, der sich auch die Leser im Film nicht entziehen können. Selbst Sansón Carrasco, der keinen Zweifel daran lässt, dass er Don Quijote für verrückt und dessen Abenteuer für das Produkt seiner verwirrten Einbildung hält, wird in den Sog dieser Fiktion gezogen. Er gerät mit dem Barbier in einen heftigen Streit darüber, welchem der imaginären Ritter der Vorzug zu geben sei. Auch wenn die *willing suspension of disbelief* (Samuel Taylor Coleridge) seitens dieser Leser hier über das bei der Rezep-

tion fiktionaler Literatur übliche Maß hinauszugehen scheint, so verweist die Szene doch deutlich auf die Grenze zwischen einer identifikatorischen Lektüre des ersten Teils des *Quijote* auf der einen Seite und der Unfähigkeit Alonso Quijanos, zwischen den Ritterbüchern und der Realität zu unterscheiden, auf der anderen Seite (Filmausschnitt 17).⁶²



Filmausschnitt 17: Streit zwischen Sansón Carrasco und dem Barbier
(M. Gutiérrez Aragón: *El caballero Don Quijote*, 2002)



Filmausschnitt 18: Don Quijote trifft auf „Don Quijote“
(M. Gutiérrez Aragón: *El caballero Don Quijote*, 2002)

⁶² Vgl. Zipfel (2001: Kap. 6.2) für einige grundsätzliche Überlegungen zur Rezeption von fiktionalen Texten im Licht der gegenwärtigen Fiktionsforschung.

Die Reihe der metafiktionalen Episoden kulminiert in einer komödiantischen Aufführung der auch innerhalb der Fiktion bereits publizierten Abenteuer der beiden Romanhelden. Als Don Quijote den Schauspieler, der ihn verkörpert, als Betrüger beschimpft, begreift dieser nicht, dass er dem lebendigen Vorbild seiner Rolle gegenübersteht und schlägt ihn unter dem Gelächter der Umstehenden zu Boden (Filmausschnitt 18). Ab diesem Moment sehen wir einen gebrochenen Don Quijote, der die seiner Einbildung entsprungene Ritteridentität wie eine ihm fremd gewordene Rolle pflichtbewusst, aber kraftlos zu Ende spielt.

Eine besonders poetische Idee dieses traurigen Films, dessen prächtige Bilder im Gegensatz zu manchen seiner Vorläufer nicht im Wortschwall der Protagonisten ertrinken, ist die Aufwertung eines im Roman eher beiläufigen Details nach der Niederlage Don Quijotes gegen den Ritter vom weißen Mond (II, 66). Gutiérrez Aragón (wie schon Cervantes im Roman) lässt Sancho seinem Herrn kurz vor der endgültigen Heimkehr einen Grillenkäfig schenken, um ein schlechtes Vorzeichen abzuwenden (II, 73). Vordergründig steht der Käfig in Zusammenhang mit der Hoffnung Don Quijotes, Dulcinea wiederzusehen. Auf einer zweiten Ebene kann er jedoch als Chiffre für die geistige Verwirrung Don Quijotes aufgefasst werden. Denn im Spanischen bezeichnet *jaula de grillos* („Grillenkäfig“) auch metaphorisch einen Ort, an dem ein lautes Durcheinander herrscht, entsprechend etwa dem deutschen „Narrenkäfig“. Das im ersten Moment so unscheinbare Objekt, das im Roman nicht erneut Erwähnung findet, steht im Film im Mittelpunkt einer kurzen Einstellung, in der Don Quijote beim Betrachten des Grillenkäfigs erstmals seines geistigen Zustands gewahr zu werden scheint. Diese Selbsterkenntnis des Protagonisten kurz vor seinem Tod spricht meines Erachtens aus den Bildern des folgenden Filmausschnitts (Filmausschnitt 19).

Beide Protagonisten zeigen in diesem Film eine anrührende menschliche Seite. Der strenge und humorlose Don Quijote, der schnell aufbraust, verbirgt unter der grantigen Oberfläche einen weichen Kern; der einfältige, zeternde Sancho ist zerrissen zwischen seinen egoistischen Trieben und der Loyalität gegenüber seinem Herrn, gegen den er schließlich sogar die Hand erhebt. Für die Komik des ungleichen Paares bleibt auch in diesem Film wenig Raum.



Filmausschnitt 19: Der Grillenkäfig am Sterbelager Don Quijotes (M. Gutiérrez Aragón:
El caballero Don Quijote, 2002)

Peter Yates: *Don Quixote* (2000)

Am Schluss der Einzelbetrachtungen steht ein relativ aktueller US-amerikanischer Beitrag zur *Quijote*-Filmographie, der sich in mancherlei Hinsicht gegen die bisher betrachteten Beispiele absetzt. Die 139-minütige, opulent ausgestattete Fernsehproduktion unter der Regie von Peter Yates, aus der wir zu Beginn bereits den Kampf gegen die Windmühlen gesehen haben, führt einerseits die faszinierenden Möglichkeiten der modernen Filmtechnik vor Augen, zeigt andererseits aber auch die Gefahren eines allzu unbefangenen Umgangs mit der geographischen und historischen Dimension des Romans. Dem mit der spanischen Geographie und dem Roman halbwegs vertrauten Zuschauer sticht ins Auge, dass die Architektur und die prächtige Innenausstattung der Häuser nicht dem geographischen und sozio-kulturellen Kontext der Romanhandlung entsprechen; El Toboso wird zu einer prächtigen Stadt und der Herzog mutiert zu einem Zigarre rauchenden „Lord“ im Frack, der mit seiner gelangweilten Gattin Krocket spielt – eine unfreiwillig komische Anhäufung von Anachronismen und falsch zugeordneten kulturellen Stereotypen. Der bemüht britische Akzent der meisten US-amerikanischen Darsteller tut ein Übriges, um dem Fernsehpublikum zu signalisieren, dass dieses Märchen im fernen aristokratischen Europa spielt.

Insgesamt scheint diese Adaptation großen Wert zu legen auf gefällige, teilweise verblüffende Bilder. Dies geht jedoch einher mit einer Verflachung

der Geschichte des Ritters von der traurigen Gestalt (verkörpert von John Lithgow), dessen aufgeblasene Verstocktheit ihn zu einem lächerlichen *madman* macht. Trotz dieser Vorbehalte lohnt meines Erachtens der Blick auf einige Sequenzen des Films, in denen die abweichende Sicht Don Quijotes in illusionistische Bilder gefasst wird. Diese Grundidee, die in keiner anderen mir bekannten Spielfilm-Adaptation mit der gleichen Konsequenz ausgeführt ist, greift den Ansatz einiger früherer Stummfilme auf, die verzerrte Wahrnehmung des Titelhelden und die sich daraus ergebende zweifache Gestalt der Dinge in Doppelbelichtungen zu visualisieren (vgl. *supra*). Als Beispiel für die Umsetzung dieser Idee im vorliegenden Film kann die im Wortlaut triviale Sequenz gelten, in der Don Quijote Aldonza (gespielt von Vanessa Williams)⁶³ zu seiner Dulcinea erwählt. Die Überblendung zwischen den einander ähnelnden Einstellungen (*match dissolve*) setzt die idealisierte Wahrnehmung der jungen Frau durch den Ritter ins Bild (Filmausschnitt 20).



Filmausschnitt 20: Don Quijote trifft auf Aldonza alias „Dulcinea“ (P. Yates: *Don Quixote*, 2000)

⁶³ Usero Cañestro (2005: 106), der den Film trotz des beträchtlichen Produktionsaufwandes in nahezu jeder Hinsicht für wenig gelungen hält, kritisiert diese Besetzung aus zwei Gründen: Zum einen sei Vanessa Williams aufgrund ihrer Attraktivität bereits im Ansatz unglaubwürdig (eine Kehrseite des Starsystems); zum anderen weist er auf den Anachronismus einer Aldonza/Dulcinea mit dunkler Hautfarbe hin.



Filmausschnitt 21: Kampf Don Quijotes mit dem Weinschlauch
(P. Yates: *Don Quixote*, 2000)



Filmausschnitt 22: Don Quijotes Sterbevision (P. Yates: *Don Quixote*, 2000)

Das digitale Morphing (vgl. *supra*, Fußnote 17) kommt eindrucksvoll zum Einsatz im Kampf des Ritters gegen einen Weinschlauch, der sich vor unseren Augen in eine Art Sumo-Riesen zu verwandeln scheint (Filmausschnitt 21).

Auf dem Sterbelager hat Don Quijote schließlich die folgende Vision: Er reitet gemeinsam mit Dulcinea auf dem Rücken Clavileños durch den Weltraum. Als sie in der Ferne entschwinden, sehen wir einen hellen Lichtblitz, der wohl den Moment des Todes von Don Quijote markieren soll (Filmausschnitt 22). Denjenigen Zuschauern, die mit der *Star Trek*-Serie vertraut sind, wird diese vorletzte Einstellung des Films fast unweigerlich als Zitat erscheinen. Denn dort verlieren sich die auf Warp beschleunigten Raumschiffe in einem Lichtblitz in der Weite des Weltalls. Eine überraschende, vielleicht ironisch gemeinte Parallele, die Ausdruck einer konsequent filmischen, an den Sehgewohnheiten eines überwiegend jugendlichen Publikums ausgerichteten Lektüre des *Quijote* ist.

Schlussbetrachtung

Bei aller Freiheit im Umgang mit der Romanvorlage, die insbesondere die Trickfilm-Adaptationen auszeichnet, behandeln die vorgestellten Verfilmungen die Abenteuer des fahrenden Ritters und seines Knappen ausnahmslos als historischen Stoff. Zwar finden sich in einigen hier nicht erwähnten Filmen, die durch Cervantes' Helden inspiriert sind, durchaus quijoteske Figuren unserer Zeit, *dem* Don Quijote begegnen wir in ihnen jedoch nicht. Zu welch grotesken Verwicklungen eine bewusste Verpflanzung des historischen Don Quijote in eine andere Epoche führen kann, lässt die folgende Sequenz aus den rund 40 Jahre alten Fragmenten des zuvor erwähnten *Quijote*-Projektes von Orson Welles erkennen, in der sich Don Quijote mit den technologischen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts konfrontiert sieht (Filmausschnitt 23). In der Begegnung des Ritters zu Ross mit einer jungen Frau auf einer Vespa (alias „Höllmaschine“) wird der für die Zeitgenossen von Cervantes deutliche, dem heutigen Leser jedoch kaum noch bewusste Anachronismus der Figur des Don Quijote in der historischen Gegenwart der Handlung der Geschichte erneut augenfällig (vgl. Stam 2005: 49).⁶⁴

⁶⁴ Vgl. Stam (2005: 48–53) für eine eingehendere Betrachtung der von Welles in seiner *Quijote*-Adaptation eingesetzten narrativen Verfahren und spezifisch filmischen Mittel.



Filmausschnitt 23: Don Quijote und die Vespa (O. Welles: *Don Quixote*, 1992)

Auch wenn der *Quijote* verschiedentlich für unverfilmbar erklärt worden ist,⁶⁵ so hat er doch bis in die jüngste Zeit immer wieder die Phantasie von Drehbuchautoren und Regisseuren angeregt. Wir haben gesehen, wie unterschiedlich sich die Adaptationen den Herausforderungen der Übertragung des Romans in den Film stellen und die spezifischen Möglichkeiten dieses Mediums nutzen. Die in der Geschichte des Films variable Grenze des technisch Machbaren ist dabei weder der einzige noch der maßgebliche Faktor. Als folgenreicher erweist sich die Grundhaltung gegenüber

⁶⁵ So etwa bei Gómez Mesa (1942/1998), der die Möglichkeit der Übertragung des *Quijote* in seiner Kritik des dänischen *Don Quixote af Mancha* (1926) grundsätzlich skeptisch beurteilte: „Llevar al cine la trascendencia aleccionadora, el grande, hondo y firme significado humano y artístico de este libro genial es cometido difícilísimo, si no imposible“ (Gómez Mesa 1942/1998: 173). Auch Alexandre Arnoux, der in Georg Wilhelm Pabsts *Don Quixote / Don Quichotte* (1933) für die Dialoge verantwortlich zeichnete, stellte einige Jahre später die Übertragbarkeit des *Quijote* auf die Leinwand grundsätzlich in Frage: „*Madame Bovary* et *Don Quichotte*, œuvres admirables, refusent l'écran. Leurs héros, nourris de romans de chevalerie ou de romantisme bourgeois fabriqués par les livres, ont de trop vastes dessous, exigent une trop minutieuse présentation, et contraire au génie même du film pour qu'ils ne nous arrivent pas, à la projection, vidés de leur sang et de leur moelle. Ils ne nous offrent plus, ces fantômes à deux dimensions, ces momies creuses, qu'une cascade d'anecdotes, une illustration et non une œuvre cohérente, étagée, de ferme assise“ (zitiert nach Jaouan-Sanchez 2003: 125, Fußnote 14). Vgl. auch Ramírez Morales (1958: 9) und Utrera Macías (2000: 203).

dem literarischen Ausgangstext. Das ehrfürchtige Erstarren vor dem Klassiker der Weltliteratur verleitet zu einer wenig filmgerechten Lektüre, welche die vorausgesetzte Überlegenheit des Textes gegenüber dem Film letztlich bestätigt.

In den rund 100 Jahren seiner Geschichte ist der Film zu einer selbstbewussten Kunstform gereift, die es schon lange nicht mehr nötig hat, durch eine vermeintlich werkgetreue Umsetzung literarischer Klassiker um die Gunst eines skeptischen Publikums zu buhlen (vgl. Paech 1997: 28). Als ästhetisch befriedigender erweisen sich aus meiner Sicht jene Adaptationen, die den Film als eine Erweiterung und Aktualisierung des literarischen Ausgangstextes begreifen, die keine Trivialisierung bedeuten muss – ähnlich der im Theater selbstverständlichen Praxis der Neuinszenierung eines klassischen Damentextes, der diesen davor bewahrt, zu einem leblosen Denkmal zu erstarren (vgl. Gast/Hickethier/Vollmers 1981/1993: 20).⁶⁶ Der am *Quijote* geschulte Leser wird die filmischen Adaptationen des Romans mit besonders kritischer Aufmerksamkeit betrachten, um sich dem Text hernach mit einem erfrischten Blick erneut zuzuwenden – wenn er nur anerkennt, dass eine Windmühle kein Riese ist und ein Film kein Roman.

Bibliographie

*Erwähnte Quijote-Verfilmungen (chronologisch)**

- 1898: *Don Quichotte* (Stummfilm). Gaumont. Frankreich. 1 Min. (20 m).
 1902/03: **Les aventures de don Quichotte de la Manche* (Stummfilm). Regie: Lucien Nonguet / Ferdinand Zecca (Pathé). Frankreich. 24 Min. (430 m).
 1909: *Don Quichotte* (Zeichentrick). Animation: Émile Cohl (Gaumont). Frankreich. 12 Min. (220 m).
 1913: *Don Quichotte* (Stummfilm). Regie: Camille de Morlhon. Frankreich. 63 Min. / 92 Min. / 95 Min. (1150 m / 1680 m / 1740 m).
 1923: **Don Quixote* (Stummfilm). Regie: Maurice Elvey. Großbritannien. 70 Min. (1281 m).

⁶⁶ In diesem Sinne stellt Sanders (2006: 20) lapidar fest: „[...] it is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place.“

* Alle Filme, aus denen Standbilder/Standphotos oder kurze Ausschnitte gezeigt werden, sind mit einem Stern (*) markiert. Einen zweiten Stern (**) erhalten diejenigen Titel, die zudem im Text eingehender besprochen werden.

- 1926: *Don Quixote af Mancha* (Stummfilm). Regie: Lau Lauritzen. Dänemark. 180 Min. (3280 m).
- 1933: ***Don Quixote / Don Quichotte* (S/W). Regie: Georg Wilhelm Pabst. Großbritannien / Frankreich. Zwei Fassungen: 76 Min. (engl.) / 82 Min. (franz.).
- 1934: **Don Quixote* (Zeichentrick). Animation: Ub Iwerks. USA. 7 Min.
- 1947: ***Don Quijote de la Mancha* (S/W). Regie: Rafael Gil. Spanien. 133 Min.
- 1957: ***Don Kikhot*. Regie: Grigori Kozintsev. UdSSR. 102 Min.
- 1962: *El Quijote* (TV) (S/W). Regie: Domingo Almendros. Spanien. 18 Folgen à 30 Min.
- 1964/65: **Don Quixote (The Famous Adventures of Mr. Magoo)* (Zeichentrick). Produktion: Henry G. Saperstein (UPA). USA. 50 Min. (2 Teile).
- 1965: ***Don Quijote / Don Quichotte / Don Quijote von der Mancha* (TV) (S/W). Regie: Carlo Rim. Spanien/Frankreich/BRD. 4 Teile à 80 Min.
- 1971: *Don Pichote* (Zeichentrick). Repa-Film Rüsselsheim. BRD. 30 Min.
- 1972: ***Man of la Mancha* (Musicalfilm). Regie: Arthur Hiller. Italien/USA. 129 Min.
- 1973: ***Don Quijote cabalga de nuevo*. Regie: Roberto Gavaldón. Spanien/Mexiko. 129 Min.
- 1979: **Don Quijote de la Mancha* (Zeichentrick). Animation: Cruz Delgado. Spanien. 39 Folgen à 25 Min.
- 1987: *Der befreite Don Quichotte* (Puppenanimation). Animation: Wadim Kurtschewski. UdSSR. 19 Min.
- 1987: **Don Quixote of La Mancha* (Zeichentrick). Animation: Warwick Gilbert. Australien. 50 Min.
- 1991: **Don Quijote (Wundersame Geschichten)* (Zeichentrick). Saban International. Japan/USA. 20 Min.
- 1991: ***El Quijote de Miguel de Cervantes* (TV). Regie: Manuel Gutiérrez Aragón. Spanien. 310 Min.
- 1992: **Don Quijote de Orson Welles* (S/W). Regie: Orson Welles, Schnitt: Jesús Franco. USA/Spanien. 116 Min.
- 2000: ***Don Quixote* (TV). Regie: Peter Yates. USA. 139 Min.
- 2002: ***El caballero Don Quijote*. Regie: Manuel Gutiérrez Aragón. Spanien. 117 Min.

Texte

- Blanco, Carlos (1962): *Don Quijote cabalga de nuevo*. Madrid: [Talleres Tipográficos Ferreira] 1962
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1863/1869): *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Illustrationen von Gustave Doré. 2 Bde. Paris: Hachette 1863 (Illustrationen der Ausgabe von 1869 im Internet: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22001777>; 11.7.2006)

Studien

- Albersmeier, Franz-Josef (1989): „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik“, in: Albersmeier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 15–37
- Albersmeier, Franz-Josef (1995): „Literatur und Film: Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik“, in: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial: Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 235–268
- Alcaraz, Juan de (1947/1998): „Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de *Don Quijote* a la pantalla“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 219–222
- Arranz, David Felipe (2005): „El hombre de la Mancha (Man of la Mancha), 1972“, in: Rodríguez (2005), S. 87–90
- Bazin, André (1975): *Was ist Kino?* Köln: DuMont Schauberg 1975
- Benavent, Francisco María (2000): *Cine español de los 90. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao: Ediciones Mensajero 2000
- Bénit, André (2003): „Du chevalier à la Triste Figure à *L'homme de la Mancha*“, in: Perrot (Hg.) (2003), S. 107–119
- Borau, José Luis (1958/1998): „„Don Quichot' (Don Quijote)“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 239–242
- Buache, Freddy (1965/1998): „De *Don Quichotte* al exotismo“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 193–197
- Concorde Home Entertainment (2007): „Die legendären TV-Vierteiler“; <http://www.concorde-home.de/tv-vierteiler/aktuell.php> (23.1.2007)
- Crafton, Donald (1982): *Before Mickey: The Animated Film 1898–1928*. Cambridge/MA und London: The MIT Press 1982

- Crespo, Antonio (1995): „Reflexiones sobre *El Quijote* en el cine“, in: *Homenaje al profesor Antonio de Hoyas*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio 1995, S. 129–134
- Delgado, Pedro Eugenio (2005): „Animando a Don Quijote“, in: Rodríguez (2005), S. 129–134
- Dibbets, Karel (1998): „Ton: Die Einführung des Tons“, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart und Weimar: Metzler 1998, S. 197–203
- Diederichs, Helmut H. (1996): *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitationsschrift. Frankfurt a. M.: J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main 1996. Veröffentlichung im Internet 2002: <http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/> (18.7.2006)
- Egido, Luciano (1984): „Le cinéma d’interêt national“, in: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, no. 38/39 (1984), S. 47–53.
- Fernández Cuenca, Carlos (1948): „Historia cinematográfica de *Don Quijote de la Mancha*“, in: *Cuadernos de Literatura*, vol. 3, no. 8–9 (1948), S. 161–221
- Filmoteca Cervantina (2005): *Enciclopedia Libre Universal en Español*, s. v. „Enciclopedia: Filmoteca Cervantina“; http://enciclopedia.us.es/index.php/Enciclopedia:Filmoteca_cervantina (23.8.2006)
- Gast, Wolfgang (Hg.) (1993): *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchners Verlag 1993 (Themen, Texte, Interpretationen, 11)
- Gast, Wolfgang / Hickethier, Knut / Vollmers, Burkard (1981/1993): „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“, in: Gast (1993), S. 12–20
- Gil-Delgado, Fernando (2005a): „Don Quijote (Don Kikhot), 1957“, in: Rodríguez (2005), S. 73–79
- Gil-Delgado, Fernando (2005b): „En torno a los Quijotes del cine mudo“, in: Rodríguez (2005), S. 56–67
- Gimferrer, Pere (1985): „De la novela al cine“, in: ders.: *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta 1985 (Ensayo, 32), S. 49–87
- Gómez Mesa, Luis (1942/1998): „Carl Schenström y Marina Torres en *Don Quijote de la Mancha*“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 173–177
- Grief, Armin / Harperath, Henning / Schönfeldt, Ralf (1998–2006a): „Don Quijote“; <http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=5471&seite=1> (22.8.2006)
- Grief, Armin / Harperath, Henning / Schönfeldt, Ralf (1998–2006b): „Wundersame Geschichten“; <http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=3728> (22.8.2006)

- Grierson, Johnson (1933/1998): „Don Quixote“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 199–202
- Heine, Heinrich (1837/1981): „Miguel Cervantes de Saavedra [sic]: Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha. Einleitung“, in: ders.: *Sämtliche Schriften*. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Bd. 7: Schriften 1837–1844. Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein 1981, S. 149–170
- Herederero, Carlos F. (1998): „Aventuras Cervantinas de Manuel Gutiérrez Aragón“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 351–356
- Hernández Ruiz, Javier (2004): „La Celestina, don Juan y el Quijote en las pantallas. Luces y sombras de sus recreaciones audiovisuales“, in: Gutiérrez Márquez, Ana (Hg.): *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones / Junta de Castilla-La Mancha 2004, S. 133–169
- Hickethier, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarb. Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler 2001
- Jaouan-Sánchez, Marie-Pierre (2003): „L'étrange histoire d'une adaptation cinématographique de *Don Quichotte* dans la France des années folles (Morand, Pabst, 1932–1933)“, in: Perrot (2003), S. 121–139
- Kael, Pauline (1991): *5001 nights at the movies*. New York: Henry Holt and Company / Owl Books 1991
- Kellner, Oliver / Marek, Ulf (1999): *Seewolf & Co.: Robinson Crusoe, Lederstrumpf, David Balfour, Cagliostro, Tom Sawyer – Die Tradition der Abenteuer-Vierteiler im ZDF*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1999 [erw. Neuaufl.: *Robinson Crusoe, Mathias Sandorf, Lederstrumpf, David Balfour, Tom Sawyer – Die großen Abenteuer-Vierteiler des ZDF*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2005]
- Kercher, Dona M. (1997): „The Marketing of Cervantine Magic for a New Global Image of Spain“, in: Kinder, Marsha (Hg.): *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*. Durham und London: Duke University Press 1997, S. 99–132
- Kreuzer, Helmut (1981/1993): „Arten der Literaturadaptation“, in: Gast (1993), S. 27–31
- Legido, Eva (1994): „Man of La Mancha: Un sí triunfante“, in: *Anales Cervantinos* 32 (1994), S. 271–278
- Llinás, Francisco (1998): „Una adaptación reverente“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 231–235

- Maestro, Jesús G. (1993): „Lo fantástico y lo maravilloso en la aventura de la cueva de Montesinos“, in: *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos 1993, S. 439–461
- Maltin, Leonard (1987): *Of Mice and Magic*. New York u. a.: Plume 1987
- Mazrui, Jamal (1997): „Magoo in Wall Street Journal, Wash. Post“, in: *National Council on Disability Document Archive*, Article #249, eingestellt von Jamal Mazrui, 3.8.1997; <http://www.dimenet.org/disnews/archive.php?mode=N&id=248&sort=D> (22.8.2006)
- Müller, Marion G. (2003): *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. Konstanz: UVK 2003 (UTB, 2414)
- Oliver, Jos (1998): „Don Quixote [Maurice Elvey, 1923]“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 165–169
- Oms, Marcel (1976/1998): „Grigori Kozintsev“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 243–246
- Oper Kiel (2005/2006): *Don Quijote: Oper über den Mythos des Miguel de Cervantes, von Cristóbal Halffter*. Programmheft. Kiel: Theater Kiel 2005
- „Our Media Problem“ (1997): „Our Media Problem: More than Magoo“, in: *Electric EDGE* (Web Edition of *The Ragged Edge*), September/Oktober 1997; <http://www.ragged-edge-mag.com/sep97/media9.htm> (25.7.2006)
- Paech, Joachim (1997): *Literatur und Film*. 2., überarb. Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler 1997 (Sammlung Metzler, 235)
- Payán, Miguel Juan (2005a): „Don Quijote cabalga de nuevo, 1973“, in: Rodríguez (2005), S. 91–98
- Payán, Miguel Juan (2005b): „Don Quijote de la Mancha, 1947“, in: Rodríguez (2005), S. 70–72
- Paz Gago, José María (1998): „Les aventures de Don Quichotte de la Manche (1902–1903), premier filme de la historia“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 159–164
- Paz Gago, José María [2005]: *Nuevas andanzas de Don Quijote: El Quijote [en] la pantalla*. 27 Seiten. Unveröffentlichtes Manuskript ohne Seitenzählung.
- Perrot, Daniel (Hg.) (2003): *Don Quichotte au XX^e siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003
- Pierce, Barbara (1997): „Let the Old Creep Die“, in: *The Braille Monitor*, Oktober 1997; <http://www.nfb.org/bm/bm97/bm971001.htm> (15.7.2006)
- Quesada, Luis (1986): *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC 1986

- Ramírez Morales, Dulce-Nestor (1958): *Don Quijote de la Mancha en el cine universal*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos 1958
- Rentschler, Eric (Hg.) (1990): *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick und London: Rutgers University Press 1990
- Riambau, Esteve (1998): „Welles y Cervantes: Una aventura quijotesca“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 365–385
- Rodríguez, Javier (Hg.) (2005): *El Quijote en el cine*. Madrid: Ediciones Jaguar 2005
- Rosa, Emilio de la (1998): „Don Quijote se anima“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 101–120
- Rosa, Emilio de la / González, Luis M. / Medina, Pedro (Hg.) (1998): *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares 1998
- Rotha, Paul / Griffith, Richard (1967): *The film till now: A survey of world cinema*. Revised edition. London: Spring Books 1967
- Sammons, Eddie et al. (1998): „Filmografía“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 399–471
- Sanders, Julie (2006): *Adaptation and appropriation*. London und New York: Routledge 2006
- Santos Fontela, César (1998): „El hombre de La Mancha, un musical polémico“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 301–303
- Schleicher, Harald / Urban, Alexander (Hg.) (2005): *Filme machen: Technik, Gestaltung, Kunst – klassisch und digital*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2005
- Schoemann, Annika (2003): *Der deutsche Animationsfilm. Von den Anfängen bis zur Gegenwart 1909–2001*. Sankt Augustin: Gardez! Verlag 2003
- Siler Salinas, Jorge (1961): „Don Quijote en Rusia: de Dostoyevski al cine actual“, in: *Estudios sobre el Comunismo* 10 (1961), S. 8–15
- Stam, Robert (2005): „A Cervantic prelude: From *Don Quixote* to Post-modernism“, in: ders.: *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Malden/MA u. a.: Blackwell Publishing 2005, S. 22–62
- Tejada Medina, María del Rosario (1997): „Aproximación al lenguaje cinematográfico [sic] de *Don Quijote de La Mancha*. Tranco III“, in: Gómez Blanco, Carlos J. (Hg.): *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. La Coruña: Universidad de La Coruña 1997 (Cursos, Congresos e Simposios, 29), S. 127–143

- Torres, Augusto M. (1998): „Manuel Gutiérrez Aragón: Director de Cine. Entrevista [1991]“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 357–361
- Torres, Bénédicte (2003): „Cervantes et Manuel Gutiérrez Aragón: de l'écriture à l'image du corps“, in: Perrot (2003), S. 159–178
- Tynjanov, Jurij N. (1927/2003): „Über die Grundlagen des Films“, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003, S. 138–171
- Usero Cañestro, Jesús (2005): „Don Quijote (Don Quixote), 2000“, in: Rodríguez (2005), S. 103–110
- Utrera Macías, Rafael (2000): „Representación cinematográfica de mitos literarios“, in: *Versants* 37 (2000), S. 197–230
- Vilches, Ángel (1947/1998): „El Quijote no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes [Entrevista con Rafael Gil publicada en *Radiocinema* 140, 1 de octubre de 1947]“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 215–217
- Zabalbeascoa Terran, Patrick (2001): „La traducción del humor en textos audiovisuales“, in: Duro, Miguel (Hg.): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra 2001, S. 251–263
- Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001