

ILLUSION / IMMERSION

Dynamiken der Wirklichkeitssubstitution (am Beispiel des *retablo* im ›Quijote‹)

Von Andreas Mahler (Berlin)

‚Illusion‘ und ‚Immersion‘ lassen sich fassen als Rezeptionsphänomene distanzbewusst spielerischer bzw. fälschlich ernsthafter Wirklichkeitssubstitution. In lebensweltlichen Kontexten vertauscht die Ersetzung Realität und Fiktion, in literarischen Zusammenhängen stellt sie die Vertauschung innerhalb der Fiktion selbst dar. Auf Basis der Hypothese grundständiger deiktischer Doppelung von Rede entwickelt der Aufsatz eine am Gegensatz von referentieller Ver-eindeutigungsmöglichkeit und ambigem Offenhalten ausgerichtete vierstellige Matrix des Fingierens und demonstriert am Beispiel einer erlebten Anekdote wie des berühmten Puppenspiels in Cervantes’ ›Don Quijote‹ deren Einsatz und Funktion in Fällen lebensweltlich realer wie fiktional dargestellt Immersion.

Both ‘illusion’ and ‘immersion’ can be seen as phenomena which substitute one reality for another, either in the form of a game of make-believe or in the form of blandly (and naïvely) mistaking the one for the other. In everyday situations, this act of substitution concerns reality and fiction, whereas in literature, it involves the fictitious world and a second world-within-this-world. Assuming that all discourse is based on a double deictic navigation in the sense that it superimposes an internal given (the intratextual constellation of the deictics) and an external option (their potential extratextual reference), the article develops a matrix of four types of overlay oscillating between ambiguous openness on the one hand and seemingly unambiguous closure on the other before, with reference to a life-like anecdote as well as to the famous puppet-play in Cervantes’ ›Don Quixote‹, it goes on to demonstrate the operation of this matrix in cases of both ‘real’ and ‘fictionalized’ immersion respectively.

1.

Burgtheater im April 2007.¹⁾ Es sind die Shakespeare-Tage. Ich sitze im Olymp. Es ist elend heiß. Um mich herum mehrere Schulklassen auf Klassenfahrt. Neben mir eine Dame von etwa achtzig Jahren. Es gibt den ›König Lear‹. Die

¹⁾ Aus Illustrationsgründen erlaube ich mir, mit einer Anekdote zu beginnen. – Der Beitrag geht zurück auf einen programmatischen Eröffnungsvortrag im Rahmen der von Hispanist/inn/en der Universitäten Kiel, Hamburg und Bremen vom 18. bis 20. August 2014 am Dr. Otto Bagge-Kolleg in Sehlendorf an der Ostsee organisierten Sommerschule zu “Imer-

Dame sucht das Gespräch. Sie sei Wienerin, ihr Mann seit vielen Jahren schon verstorben. Von ihm stamme noch das Abonnement. Sie selbst sei gar nicht so sehr interessiert an den Stücken. Was sie reize, seien vielmehr die Schauspieler, allen voran der heutige Darsteller des König Lear. Es ist Gert Voss.

Das Stück beginnt und geht voran. Im 4. Akt, schon recht spät, kommt die bekannte Stelle aus der Gloucester-Handlung, wo Edgar, der ‚gute‘ Sohn des Grafen Gloucester, gegen den ‚Bastard‘-Sohn Edmund endlich die Oberhand gewinnt. In dem Moment springt die Dame neben mir auf, klatscht begeistert in die Hände und ruft zum Erschrecken aller Schulklassen laut nach unten: „Recht so!“ Sie also, die angeblich nur der Schauspieler – wenn nicht bloß gar eines einzigen Schauspielers – wegen ins Theater gekommen war, ist offensichtlich mit einem Schlag so gefangen, so ins gezeigte Spiel gezogen (*in-lusio*), immersiv so eingetaucht, dass sie den Publikumskontext um sich vergisst und über die – weit entfernte – Rampe direkt eingreift.²⁾ Statt mir oben im Zuschauerraum leise zuzuflüstern, dass sie das Geschehene für gut heißt, teilt sie es nach unten hin der Bühne mit. In Substitution unserer Wirklichkeit mit der des Spiels kommuniziert sie nicht innerhalb unseres gemeinsamen (Theater-) Raumes, sondern kommuniziert über dessen Grenze hin mit der gezeigten Geschichte. Statt spielerischer Illusion liegt vor ernsthafte Immersion – deswegen auch zunächst das entsetzte Erschrecken und dann das verlegen fremschämende Lächeln der Schulklassen.³⁾

sión e ilusión en la literatura, el cine y el arte hispánicos”. Ich danke JAVIER GÓMEZ-MONTERO, INKE GUNIA und SABINE SCHLICKERS für die freundliche Einladung und insbesondere VÍCTOR FERRETTI für die umsichtige und hilfreiche Organisation sowie allen Teilnehmer/innen für äußerst anregende und weiterführende Gespräche. Alle verbliebenen Mängel gehen selbstverständlich zu meinen Lasten.

²⁾ In seiner weit verbreiteten Unterscheidung von willkürlichen Kampfspielen (*agôn*), unberechenbaren Zufallsspielen (*alea*), uneigentlichen Nachahmungsspielen (*mimicry*) und unbeherrschbaren Rauschspielen (*ilinx*) charakterisiert der französische Spieltheoretiker Roger Caillois *mimicry*-Spiele etymologisierend über ihren einladenden „Eintritt ins Spiel: *in-lusio*“; siehe ROGER CAILLOIS, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* (1958). Übers. von SIGRID VON MASSENBACH, Frankfurt/M. u. a. 1982, S. 27. Ich übernehme die näher kennzeichnenden Adjektive der zusammenfassenden Darstellung bei WOLFRAM NITSCH, *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina* (= *Romanica Monacensia* 57), Tübingen 2000, hier S. 27. Zum Begriff der ‚Immersion‘ als Zustand sich völligen Verlierens in der Illusion siehe weiter unten.

³⁾ Zu Begriff und Theorie einer von ihm über das charakteristische Merkmal der stets noch mitgegebenen Distanz gefassten ‚ästhetischen Illusion‘ siehe WERNER WOLF, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen* (= *Buchreihe der Anglia* 32), Tübingen 1993; vgl. diesbezüglich auch seine Artikel zu den Einträgen Illusion, ästhetische; Illusionsbildung; Illusionsdurchbrechung, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von ANSGAR NÜNNING, 2. überarb. und erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2001, S. 270–273, in neuerer Version siehe auch Illusion (Aesthetic), in: *Handbook of Narratology*, hrsg. von PETER HÜHN u. a., Berlin, New York 2009,

Einen solchen Effekt soghaften Hineingezogenwerdens ins Spiel der Illusion gibt es medial natürlich nicht allein in der Sprachkunst. Das Spiel lässt sich in den Bildenden Künsten etwa zurückverfolgen bis ins 5. Jahrhundert vor Christus, klassischerweise etwa im notorischen illusionistischen (Schatten-)Bild des Zeuxis (um 425 v. Chr), dessen im gemalten Bild repräsentierte Trauben – vielleicht doch ein wenig in anthropomorpher Dominantsetzung des Sehsinns – selbst die Vögel, metaleptisch fehlerhaft, dazu verführt haben sollen, daran unmittelbar zu picken und zu naschen, während zur gleichen Zeit einer seiner Kollegen, Parrhasios, in Zeuxis' Abwesenheit so wirklichkeitsecht einen Vorhang über eines seiner begonnenen Bilder gemalt hat, dass Zeuxis selbst versucht haben soll, den Vorhang behutsam wegzuziehen. Derartiges *trompe-l'œil* kennen wir heutzutage vornehmlich aus Barockkirchen, in denen etwa versucht wird, den Kuppelraum illusionär nach oben zu verlängern, oder der Übergang zwischen architektonischen Absätzen und Kapitellen und deren gemalter Fortsetzung verwischt. In der modernen Kunst hat sich hieraus in jüngerer Zeit ein ganzer Zweig entwickelt, der etwa in der Malerei, aber selbst bis hinein in die Photographie, versucht, dergestalt über den Rahmen ‚hinauszurepräsentieren‘, dass der vermeintlich natürliche Kontext, etwa der Museumskorridor samt der betrachtenden Besucher, obwohl sie beide tatsächlich da sein könnten, sich bei näherer Betrachtung lediglich als Teil des Bilds erweisen – bis hin zu Straßenkunst, die an Wänden Durchgänge und Passagen suggeriert, die zuweilen von Fußgängern schadensvoll real in Anspruch genommen werden.⁴⁾ Vergleichbare Spiele mit medial geleitetem, wirklichkeitssubstitutivem Glauben oder Glau-

S. 144–159, und in Auseinandersetzung mit der jüngeren Forschung zudem die Einleitung *Aesthetic Illusion*, in: *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Hrsg. von WERNER WOLF u. a. (= *Studies in Intermediality* 6), Amsterdam, New York 2013, S. 1–63; zum Unterschied wie auch zur Skalierung von (vollständiger, dezepativer) *Immersion* (im Sinne von *Delusion*) und (stets noch distanzbewusster) *Illusion* siehe v. a. S. 14–19. Zu alternativen Ansätzen im Rahmen von Fiktionstheorien der *Institutionalität*, des *make-believe*, der Sprechakttheorie oder der Kontraktualität siehe die jeweiligen Beiträge in TOBIAS KLAUK, TILMANN KÖPPE (Hrsgg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch* (= *Revisionen* 4), Berlin, Boston 2014; zu einer jüngeren Kritik, insbesondere am *Institutionenbegriff*, siehe das *Fiktionskapitel* in KLAUS W. HEMPFER, *Literaturwissenschaft. Grundlagen einer systematischen Theorie* (= *Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*), Stuttgart 2018, S. 38–107, v. a. S. 38 ff.

⁴⁾ Unübertroffener *locus classicus* in Fragen von Illusionseffekten in den Visuellen Künsten ist nach wie vor ERNST H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), Oxford 1988 (für Zeuxis und Parrhasios siehe S. 112 und 173). Für Täuschungsphänomene in den Bildenden Künsten vgl. zudem auch den Überblick bei GÖTZ POCHAT, *Aesthetic Illusion and the Breaking of Illusion in Painting* (*Fourteenth to Twentieth Centuries*), in: WOLF u. a. (Hrsgg.), *Immersion and Distance*, zit. Anm. 3, S. 237–261; für Einbeziehungen realer bzw. fiktiver Rahmen in das Spiel der Illusion siehe KATHARINA BANTLEON, ULRICH TRAGATSNIG, *Wilful Deceptions. Aesthetic Illusion at the Interface of Painting, Photography and Digital Images*, in: ebenda, S. 263–292, wie auch

benwollen gibt es allenthalben in den Künsten – am wenigsten vielleicht, wengleich zumindest versuchsweise auch dort, in der Musik.⁵⁾

Ich kehre gleichwohl zurück zur Literatur. Jeder kennt die Szene des Puppenspiels des *maese Pedro* im zweiten Band von Cervantes' frühneuzeitlicher Abrechnung mit den Illusionen mittelalterlicher Ritterromane, seinem berühmten ‚ersten Roman der Weltliteratur‘, dem ›Don Quijote‹ (1615; II.25–26)⁶⁾ – auch wenn ich als Anglist nicht verhehlen will, dass bereits in der ein Jahr zuvor, 1614, uraufgeführten Komödie ›Bartholmew Fair‹ des Shakespeare-Zeitgenossen – und eingestandenen Cervantes-Bewunderers – Ben Jonson der gesamte letzte Akt um ein Puppenspiel herumkonstruiert ist, dessen illusionistische Kraft die traditionell theaterfeindliche Figur des von Eifer gezeichneten Puritaners Zeal-of-the-Land Busy dergestalt zum Eingreifen provoziert, dass er mit den Puppen in Interaktion tritt, um ihnen sittenwidrig sündiges, ‚ab-hominabel‘ *gender*-verkehrendes Verhalten vorzuwerfen, was eine der Puppen schlicht damit konterkariert, dass sie ihr Kleid hebt und zeigt, dass sie geschlechtslos ist, woraufhin der Puritaner zu unserem Vergnügen bitter weint: „the cause has failed me.“⁷⁾ In Kapitel II.25 des ›Don Quijote‹ also erscheint ein Puppenspieler und baut seine Bühne auf. Das Theater wird vor unseren Augen

die metareferentiellen bzw. metaleptischen Beobachtungen bei KATHARINA BANTLEON, JASMIN HASELSTEINER-SCHARNER, Of Museums, Beholders, Artworks and Photography. Metareferential Elements in Thomas Struth's Photographic Projects *Museum Photographs and Making Time*, in: Metareference across Media. Theory and Case Studies. Hrsg. von WERNER WOLF (= Studies in Intermediality 4), Amsterdam, New York 2009, S. 356–387.

⁵⁾ Zu einer Diskussion des Verhältnisses der Musik zur Illusionsbildung siehe die Überlegungen bei WALTER BERNHART, Aesthetic Illusion in Instrumental Music?, in: WOLF u. a. (Hrsgg.), Immersion and Distance, zit. Anm. 3, S. 365–380.

⁶⁾ Zur Bezeichnung des ›Quijote‹ als dem „ersten großen Roman im eigentlichen Sinne“ siehe etwa KARLHEINZ STIERLE, Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit, in: Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters (= Begleitreihe zum Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters 1). Hrsg. von HANS ULRICH GUMBRECHT, Heidelberg 1980, S. 253–313, das Zitat S. 310. Für grundlegende Einführungen in Cervantes und seinen zentralen Roman siehe CHRISTOPH STROSETZKI, Miguel de Cervantes. Epoche – Werk – Wirkung (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), München 1991, sowie HORST WEICH, Cervantes' *Don Quijote*, München 2001. Für eine äußerst informative historische Einschätzung des Fiktions-Realitäts-Verhältnisses in der (frühen) Neuzeit aus fiktionstheoretischer Sicht siehe TILMANN KÖPPE, Fiktionalität in der Neuzeit, in: KLAUK, DERS. (Hrsgg.), Fiktionalität, zit. Anm. 3, S. 419–439.

⁷⁾ Siehe hierfür BEN JONSON, Bartholmew Fair. Hrsg. von GEORGE R. HIBBARD (= New Mermaids). London 1977, V.4.102; für die etymologisch bewusst falsch von *ab hominem* abgeleitete Rede von „Bartholomew-abhominations“, zu denen der Puritaner späterhin auch die Puppen rechnet, siehe IV.1.86. Für eine Diskussion von Ben Jonsons Komödie unter dem Gesichtspunkt des Karnevalesken siehe ANDREAS MAHLER, Komödie, Karneval, Gedächtnis. Zur frühneuzeitlichen Aufhebung des Karnevalesken in Ben Jonsons *Bartholmew Fair*, in: Poetica 25 (1993), S. 81–128; zum Puppenspiel v. a. S. 120 ff.

aufgeschlagen; Puppenspieler, Dolmetscher und Publikum werden platziert; das Spiel wird arrangiert, dann geht es los⁸⁾:

Don Quixote und Sancho folgten ihm und gelangten an den Ort, wo das Puppentheater aufgestellt und bereits geöffnet war, mit einer Menge kleiner Wachskerzen beleuchtet, die ihm ein recht stattliches und glänzendes Aussehen gaben. Meister Pedro begab sich sogleich hinter die Bühne, weil es sein Geschäft war, die Figuren zu lenken; vor ihr aber stand ein Bürschchen im Dienste des Meisters Pedro, um die Geheimnisse der Darstellung zu verdolmetschen und zu erklären. Er hielt ein Stäbchen in der Hand, mit dem er die auf der Szene erscheinenden Figuren bezeichnete.

Nachdem sich nun alle im Wirtshause anwesenden Personen der Bühne gegenüber aufgestellt oder gesetzt hatten, Don Quixote, Sancho, dem Edelknaben und dem Vetter aber die besten Plätze zugewiesen worden waren, begann der Dolmetscher seine Rede vorzutragen, wie jeder sie hören und sehen wird, der das folgende Kapitel lesen oder hören will.

Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras de artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios de tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían.

Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere, o viere el capítulo siguiente.

Was wir hier präsentiert bekommen, ist eine Theatersituation, die noch ganz den mittelalterlichen Gepflogenheiten, näherhin dem Mysterien- oder auch Moralitätenspiel, entspricht. Fein säuberlich getrennt sind die dominant *histoire*-orientierten *sedes* bzw. *loci* auf der einen Seite, wo das – noch nicht recht begonnene – szenische Spiel der Puppen späterhin angesiedelt sein wird, und die dominant *discours*-orientierte *platea* auf der anderen, von der aus Kommentare, Hinweise, Zeigegesten geführt werden können, mit zusätzlichem Verweis

⁸⁾ Aus Gründen der besseren Nachvollziehbarkeit für Nicht-Hispanisten zitiere ich auf Deutsch und auf Spanisch. Das Original folgt der autoritativen Ausgabe: MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*. Hrsg. von FRANCISCO RICO (= Biblioteca Clásica 50/51), Barcelona 1998, hier S. 845 f.; für die deutsche Fassung recurriere ich – trotz uneingeschränkter Anerkennung der ausgezeichneten Leistung Susanne Langes bei ihrer Neuübersetzung des ›Quijote‹ für den Münchner Hanser-Verlag (2008) – aufgrund der dort für mein Argument zuweilen aussagekräftiger profilierten Deiktika auf die über die drei Bände hin fortlaufend paginierte Ausgabe: MIGUEL DE CERVANTES, *Der scharfsinnige Ritter Don Quixote von der Mancha*. Übers. anon. (1837). Rev. KONRAD THORER, 3 Bde., Frankfurt/M. 1975, S. 912 f. (im Folgenden beides jeweils mit Seitenangabe im Text). Ich bin mir durchaus der Tatsache bewusst, dass die eingangs angeführte ‚reale‘ Burgtheateranekdote von der ‚fiktiven‘ Puppenspielepisode über das Kriterium der Dargestelltheit geschieden ist; zu einer diesbezüglichen textebenenorientierten Differenzierung siehe weiter unten.

auf das Publikum ‚vorn‘ bzw. ‚gegenüber‘ (‚frontero del retablo‘).⁹⁾ Es gibt also ausgestellte Künstlichkeit (‚figuras de artificio‘) einerseits, platziertes reales Publikum (‚puestos‘, ‚acomodados‘) andererseits, und dazwischen als Mittler eine distanzhaltende Zeigefigur, einen ‚intérprete‘, ‚declarador‘ oder auch ‚trujamán‘ samt einer ‚varilla‘, die ihm dabei behilflich ist, was wichtig ist, zu zeigen (‚señalar‘). Soweit das Arrangement; das Spiel der Fiktion könnte beginnen.

2.

Ich schalte eine Pause ein und komme zu einer Matrix des Fingierens.¹⁰⁾ Nicht das Fingieren allein, so will ich behaupten, sondern im Grunde jedes Sprechen – jeder kommunikative Austausch – beruht auf einem Kontrakt, ist gemeinschaftliches Spiel. Dies zeigt sich vor allem an den Personalpronomina. Mit guten Gründen hat der französische Sprachwissenschaftler Émile Benveniste bekanntlich in einem ersten Schritt alle Rede prinzipiell geteilt in solche mit Dominanz der 3. Person einerseits und solche mit Dominanz der 1. und 2. Person andererseits.¹¹⁾ Ersteres nennt er – mit Blick auf den semantischen Effekt – ‚histoire‘, oder präziser und vollständiger vielleicht ‚énonciation historique‘, Letzteres – mit Blick auf die syntaktische Ursache – ‚discours‘ bzw. ‚énonciation du discours‘. Das heißt, jede in diesem Sinne *histoire*-orientierte Rede leugnet tendenziell ihre Verfasstheit, negiert die ihr zugrundeliegende – und sie dadurch eigentlich erst ermöglichende – *énonciation* und blickt so scheinbar unverstellt auf das Vermittelte, den Inhalt, ihr wahrheitsgebundenes oder auch lügenhaftes *énoncé*; demgegenüber erkennt jede *discours*-bestimmte Rede ihre eigene Verfasstheit immer schon syntaktisch an und bringt sich so unhintergebar mit ins Spiel, stellt sich medial *als Rede* aus, zeigt Vermitteltes *und* Vermittler, wahr/falsches *énoncé und* wahrheitsgetreu ‚eigentliche‘ oder auch bloß vortäuschend ‚uneigentliche‘ *énonciation*. Zur fiktions- wie faktengläubigen ‚Illusion‘ bräuchten wir dementsprechend vornehmlich lediglich die *histoire* samt der Leugnung ihrer sprecherbezogenen *énonciation* mit unserer ganzen transparen-

⁹⁾ Zur Dramaturgie von ebener und mischender *platea* und erhöhtem, distanziertem *locus* siehe die ausführliche Rekonstruktion bei ROBERT WEIMANN, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie, Dramaturgie, Gestaltung* (1967), 2. Aufl., Berlin 1975, S. 121–139.

¹⁰⁾ Ich recurriere im Folgenden auf Überlegungen in ANDREAS MAHLER, *Glauben, Nicht-Glauben, Anders-Sagen. Wege des Fingierens in Englands früher Neuzeit*, in: *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance*. Hrsg. von ULRIKE SCHNEIDER und ANITA TRANINGER (= *Text und Kontext* 32), Stuttgart 2010, S. 23–44, insbes. S. 25 ff.

¹¹⁾ Siehe hierzu die klassischen Überlegungen bei ÉMILE BENVENISTE, *Les relations de temps dans le verbe français*, in: DERS., *Problèmes de linguistique générale*, 1 (1966) (= *Collection tel* 7), Paris 1990, S. 237–250, die Belege S. 238 und 242.

ten Konzentration auf den im gegebenen Fall thematisierten Inhalt – wie im Fall meiner Wiener Theaterbesucherin. Auf diese Weise scheint jede Sprachverwendung, jede Rede, selbst schon gedoppelt. Denn jede Rede erweist sich als gekennzeichnet durch die – oftmals tunlichst verdeckt gehaltene – Überlagerung zweier Bezugsfeldmöglichkeiten, einer ‚inneren‘, sprachlichen und einer ‚äußeren‘, nicht-sprachlichen. Die für das Fingieren oftmals herausgestellte „Simultaneität zweier Situationen“ eignet mithin dem Fingieren nicht allein.¹²⁾

Dazu muss ich kurz noch ein wenig ausholen. Als privilegiertes Medium konzeptualisierender Welterfassung bespielt Sprache mindestens vier Ebenen.¹³⁾ Teilt man in lebensweltliche ‚Realität‘/‚Wirklichkeit‘ (E₁), materialen ‚Text‘ (E₂), vorgestellte ‚Vermittlung‘ (E₃) und vermittelten ‚Inhalt‘/‚Welt-im-Text‘ (E₄ samt möglichen, weiter verschachtelten ‚Inhalten-im-Inhalt‘ oder ‚Welten-in-der-Welt‘ [E₄’], [E₄’], etc.) – semiotisch gesehen in extratextuelle Pragmatik, Syntaktik, Binnenpragmatik und Semantik –, so etabliert Sprache/Rede syntaktisch-textuell über Deiktika (E₂) auf binnenpragmatischer Ebene konzeptuelle Koordinaten (E₃), welche textintern als Vorstellungsmodell dienen, mithilfe dessen auf der extratextuellen und/oder der binnenfiktionalen Ebene reale (E₁) oder fiktive Sprecher (E₃) – also die von den Deiktika bezeichneten externen oder internen Referenten – die Semantik ihrer Äußerungen (E₄) mit der realen oder fiktiven ‚Welt‘ (E₁ oder E₄) verbinden. Jedem Sprechakt eignet so in der Regel immer schon eine doppelte Pragmatik oder auch doppelte ‚Navigation‘: die Überlagerung zweier deiktischer Zentren mit einer internen – ‚fiktionalen‘ – Relation zwischen dem Text (E₂) und den von ihm etablierten textinternen Äußerungsinstanzen (E₃) und einer externen – ‚realen‘ – Relation zwischen dem Text (E₂) und seinen textexternen Nutzern (E₁). Erstere etabliert eine unhintergehbare binnenfiktionale Situierung mit der Vorstellung endophorischer Referenz, letztere eine mögliche zusätzliche extratextuelle Situierung mit der Vorstellung weltgerichtet exophorischer Referenz.¹⁴⁾ Damit Sprache

¹²⁾ So die – nicht unschlüssige – Formel bei RAINER WARNING, *Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion*, in: *Funktionen des Fiktiven*. Hrsg. von DIETER HENRICH und WOLFGANG ISER (= *Poetik und Hermeneutik* 10), München 1983, S. 183–206, das Zitat S. 193, wobei in seinem Sinne hinzugefügt werden muss, dass die hier vertretene grundsätzliche Doppelung, wie gleich gezeigt, ihrerseits wiederum gedoppelt werden kann. Für eine eingängig am Begriff des ‚Bezugsfeldes‘ ausgerichtete Theoretisierung von Sach- und Fiktivkommunikation siehe die Überlegungen bei JOHANNES ANDEREGG, *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa* (1973) (= *Sammlung Vandenhoeck*), 2. Aufl., Göttingen 1977.

¹³⁾ Zur folgenden kommunikativen Kurzsystematik siehe, mit Blick auf die lyrischen Gattungen, ANDREAS MAHLER, *Towards a Pragmasemiotics of Poetry*, in: *Poetica* 38 (2006), S. 217–257; v. a. S. 221 ff.

¹⁴⁾ Zur sprachwissenschaftlichen Unterscheidung in realitätsbezogene exophorische und (unter anderem) fiktionsaufbauende endophorische Referenz siehe zusammenfassend GILLIAN

problemlos weltvermittelnd, weltdarstellend, weltherstellend – im weitesten Sinne also mimetisch – funktioniert, muss genau diese Doppelung verdeckt gehalten sein, muss sich die eine Relation zugunsten illusionärer Geltung der anderen tilgen; dies ist die sprachliche Latenz.¹⁵⁾

Typologisch führt dies zu einer Matrix mit vier Optionen.¹⁶⁾ (1) Wird – im Sinne der Latenz – die interne Relation auf die externe projiziert und löscht sich aus, d. h. tun ein externer Sprecher und externe Hörer so, als gäbe es die interne Relation nicht, dann liegt ein ‚referentieller‘ Sprachgebrauch vor: ein realer Sprecher spricht eigentlich; seine Rede ist ‚faktual‘; es gilt allein das äußere Zentrum. Dies ist der Sprachgebrauch der Alltagskommunikation. (2) Wird hingegen diese externe Relation auf die interne rückprojiziert, d. h. tun externe Sprecher und Hörer so, als sei die externe Situation ihrerseits wiederum eine erfundene interne, dann ist das Sprechen uneigentlich. Solche Rede ist ‚fiktional‘; im Sinne doppelter Bezogenheit ist sie ‚heteroreferentiell‘; es gilt das äußere Zentrum als – sich zudem verwischendes – inneres. Dies ist der Sprachgebrauch dramatischer Gattungen. (3) Tut umgekehrt ein interner Sprecher so, als sei die interne Situation zugleich eine externe, obwohl es sie gar nicht gibt, dann spricht er als fiktiver Sprecher uneigentlich; er nutzt die Deiktika des Textes so, als bezeichneten sie Fakten. In diesem Sinn ist der Gebrauch ‚pseudo-referentiell‘; es gilt das innere Zentrum als mögliches äußeres. Dies ist der Sprachgebrauch der narrativen Gattungen. (4) Bleibt als letztes noch die interne Instanz, die eigentlich spricht und sich zu ihrer Fiktivität bekennt. Ihre Rede ist ganz auf sich bezogen ‚autoreferentiell‘; es gilt allein das innere Zentrum. Dies ist der Gestus metafictionalen Sprechens oder Erzählens.

BROWN, GEORGE YULE, *Discourse Analysis* (= Cambridge Textbooks in Linguistics), Cambridge 1983, S. 190 ff. Die kommunikative Fehleinschätzung meiner unmittelbar auf das gezeigte Spiel reagierenden Burgtheaterbesucherin liegt demnach in der momentan vollständigen Substitution der Schauspieler- wie auch unserer Zuschauerwelt (E₁) durch die ‚Lear-Welt (E₂)‘; Pointe solchermaßen ‚dramatischer‘ Kommunikation ist entsprechend, dass sie reale Sprecher (E₁) für die Darstellung fiktiver Charaktere (nicht fiktiver Sprecher) (E₄) benötigt.

¹⁵⁾ Der Begriff des Mimetischen meint in diesem weiten Sinne nicht viel mehr als einen realen oder fiktiven Weltbezug; auf solches zielt etwa der Ansatz bei KENDALL L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA 1990; eine viel zitierte Vorstufe zu diesem Buch findet sich in DERS., *Fearing Fictions*, in: *The Journal of Philosophy* 75 (1978), S. 5–27, dort auch eine ähnliche wie meine Eingangsanekdote (ich danke einem der beiden anonymen Gutachter für diesen Hinweis). Zum sozialanthropologischen Gedanken notwendiger Latenz, demzufolge „menschliches Handeln sich Teilaspekte seiner sozialen Wirklichkeit verdecken müsse, um Orientierbarkeit und Motivierbarkeit nicht zu verlieren“, siehe etwa NIKLAS LUHMANN, *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*, Bd. 1, 4. Aufl., Opladen 1974, das Zitat S. 69.

¹⁶⁾ Siehe hierzu genauer MAHLER, *Glauben, Nicht-Glauben, Anders-Sagen*, zit. Anm. 10, S. 25–29.

Entsprechend eröffnet die Matrix vier Möglichkeiten der Nutzung: (1) ein realer Sprecher nutzt sie eigentlich (referentieller Gebrauch); (2) ein realer Sprecher nutzt sie uneigentlich (heteroreferentieller Gebrauch); (3) ein fiktiver Sprecher nutzt sie eigentlich (pseudoreferentieller Gebrauch); (4) ein fiktiver Sprecher nutzt sie uneigentlich (autoreferentieller Gebrauch). Die vier Typen teilen sich demnach in zwei eigentliche Matrixnutzungen, also in Äußerungsformen mit scheinbar einfacher Navigation, die jeweils lediglich eine Ebene – die äußere (Referentialität) oder die innere (Autoreferentialität) – im Spiel halten, während sie die andere dabei ausblenden; und in zwei uneigentliche Matrixnutzungen, in denen auf paradoxe Weise beide Ebenen zugleich – die äußere als eine mögliche innere (Heteroreferentialität) bzw. die innere als die äußere (Pseudoreferentialität) – überkreuz bespielt werden.¹⁷⁾ Faktualität und Fiktionalität erscheinen auf diese Weise *beide* als Effekte überlagerter Pragmatik. Vielleicht kann man sogar so weit gehen, zu sagen, dass Faktualität der enge Sonderfall ist, in dem die grundständige konventionsgesteuerte Artifizialität und mediale Uneigentlichkeit aller Sprachverwendung – ihre an sich prinzipielle Fiktionalität oder Konstrukthaftigkeit – strategisch geschickt vergessen ist. In diesem Sinne wäre alle Rede ‚Als-Ob‘, und ihre natürlichste Form wäre mithin die, die sich als solche zeigt: die autoreferentielle; denn sie allein ist unverstellt aufrichtig in dem Sinn, dass sie nicht irgendwelchen künstlichen Konventionen folgen muss, um sich ihren Als-Ob-Charakter zu verdecken. Demgegenüber wäre die künstlichste Form von Rede folgerichtig die faktuale als streng konventionell geregelte, strikte referentielle Verpflichtung auf nicht-substituierbare ‚Realität‘, als gäbe es ausschließlich sie.

3.

Zurück zum ›Don Quijote‹. Das Spiel beginnt (II.26).¹⁸⁾ Dass Immersion und Illusion sein Thema sind, zeigt sich sogleich im Auftakt. Denn dieser beginnt mit geliehener Rede. Unvermittelt zitiert der Erzähler eingangs den Beginn von Vergils ›Aeneis‹ in der spanischen Übersetzung von Gregorio Hernández de Velasco aus dem Jahr 1557, welcher unmittelbar – doch zugleich auch in ironischer Brechung über das intertextuelle Zitat – anzudeuten sucht, wie sehr

¹⁷⁾ Die beiden uneigentlichen Fälle (2) und (3) bezeichnen dementsprechend das Aristotelische Redekriterium, wonach im einen – dem ‚dramatischen‘ – Fall eine reale Instanz (der/die Schauspieler/in) so tut, als sei er/sie fiktiv (eine – gleichwohl real sprechende – Figur), während im anderen – dem ‚narrativen‘ – Fall eine fiktive Instanz (der Erzähler) so tut, als sei er/sie real (ein im Moment zu uns redender Mensch).

¹⁸⁾ Alle Zitate in der Folge finden sich bei CERVANTES, Don Quijote (zit. Anm. 8), span. S. 846 ff., dt. S. 915 ff.

das Vergil'sche Erzählen seine Zuhörerschaft fiktionsgläubig in Bann schlägt („Callaron todos, tiritos y troyanos“), bevor der Erzähler des ›Quijote‹ – sich in seinem illusionsheischenden Gestus gleichsam selbst unterbrechend – in banalisiert eigenen Worten weitermacht („quiero decir [...]“).

Das narrativ vermittelte Spiel selbst lebt zunächst von der genauen Trennung der deiktischen Systeme. Der ‚trujamán‘ mit seinem Stab bedient in mittelalterlicher Manier das äußere System und erklärt dem Publikum, was es, quasi als *dumb show*, intern zugleich sieht. Dabei hält er das Publikum auf sicherer Distanz. Das äußere System – das der ‚platea‘ – ‚präsentiert‘; das innere – das des ‚locus‘ – ‚repräsentiert‘; das äußere umschließt Zuschauer, Präsentator, ‚Wirklichkeit‘ (A/C), das innere die durch die Puppen dargestellten Figuren, das Repräsentierte, die Fiktion (B); das äußere System ist – in der narrativen Fiktion – ‚real‘ (E₄), das innere ‚artifizial‘ oder ‚fiktiv‘ (E₄¹⁹). Dabei nutzt der Präsentator die Deiktika zur ‚Fern‘-Konstitution des inneren Geschehens. Sein durch die *varilla* geleiteter Zeigegestus verweist auf die *histoire*²⁰:

Diese wahrhafte Geschichte [„Esta verdadera historia“: ‚innen‘], die hier [„aquí“] vor euch, meine Herrschaften, aufgeführt wird, ist Wort für Wort aus den französischen Chroniken und spanischen Romanzen entnommen, die von Mund zu Munde gehen und die man im Mund der Männer und Buben auf allen Straßen hören kann. Sie zeigt [„Trata de“], wie der Herr Don Gaiferos seine Gemahlin Melisendra befreite, die sich in Spanien in der Stadt Sansueña – so hieß damals die heute Saragossa genannte Stadt – gefangen in der Mohren Gewalt befand. Schaut her [„y vean vuestras mercedes“], meine Herrschaften, wie hier [„allí“] Don Gaiferos beim Brettspiel sitzt [...]. (S. 915)

Wie man sieht, fokussieren die deiktischen Elemente ‚está‘, ‚aquí‘ und ‚allí‘ das innere Zentrum, während der Sprecher über Apostrophen wie ‚vuestras mercedes‘ und Aufforderungskonjunktive wie ‚vean‘ zugleich das äußere Publikum vom Geschauten in manipulativer Steuerung tunlichst abzuschotten bemüht ist. Dabei sucht er – in gewisser Weise sogar auch im Benveniste'schen Sinne –

¹⁹) Die Zuweisung der Instanzen A, B und C folgt dem bekannten Bentley'schen Satz: „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“ (ERIC BENTLEY, *The Life of the Drama*, London 1965, S. 150) A und C konstituieren also das äußere Kommunikationssystem des Realen (E₁), B ist die innere (Resultat-)Ebene des Fiktiven (E₄); in der narrativen Verschiebung des *retablo* sind die Puppen und die Zuschauer um Don Quijote (A/C) dementsprechend Vertreter eines fiktiven ‚Realen‘ (E₄) und Don Gaiferos und Melisendra Repräsentanten einer Fiktion in der Fiktion (E₄¹). Zur Konstellation vgl. allgemein ANDREAS MAHLER, *Das Kommunikationssystem Theater*, in: *Theatermedien. Theater als Medium – Medien des Theaters*, Hrsgg. von ULRIKE LANDFESTER und CAROLINE PROSS (= *Facetten der Medienkultur* 8), Bern 2010, S. 13–39; für eine weitere Spezifizierung mit Blick auf das Illusionsproblem siehe DERS., *Aesthetic Illusion in Theatre and Drama. An Attempt at Application*, in: WOLF u. a. (Hrsgg.), *Immersion and Distance*, zit. Anm. 3, S. 151–181, insbes. S. 153 ff.

²⁰) Ich zitiere lediglich auf Deutsch und füge ein.

ausschließlich ‚*histoire*‘ zu präsentieren, da er zwar die äußeren Adressaten einbezieht, doch zugleich seine eigene situative ‚*discours*‘-Gebundenheit – die eigene Sprecher-*origo* der 1. Person – sorgsam und aufwändig kaschiert.²¹⁾

Konkretisierend steigert sich dies in der Folge: „Die Person, die dort [„allí“] mit der Krone auf dem Kopf und dem Zepter in der Hand auftritt, ist der Kaiser Karl der Große“ – erneute Geste weg vom Außen hin aufs Innere. Es folgen ein weiteres „Schaut her“ („y adviertan“) und ein „Schaut ferner“ („Miren vuestas mercedes también“), die die Aufmerksamkeit zunehmend ganz aufs Repräsentationsfeld (E₄) zu dirigieren suchen und dies sogleich stärker im Detail in den Blick nehmen: „Jetzt beliebten die Herrschaften ihre Augen auf jenen Turm da unten zu wenden“ („Vuelvan vuestas mercedes los ojos a aquella torre que allí parece“) – wir sind also nun schon im Innen und werden dort weiterdirigiert, etwa auf Melisendra, die „von dort aus“ („desde allí“) ihren Blick immer wieder in der Hoffnung auf Rettung gen Frankreich lenkt. Dies führt uns zum rhetorisch geführten *point of attack*, zum Beginn der eigentlichen Handlung, dem erwarteten unerhörten Ereignis („un nuevo caso“)²²⁾: „Seht ihr den Mohren dort“ („No veen aquel moro“), „Schaut, wie [Pues miren como] er ihr einen Kuß auf den Mund gibt und wie sie schnell ausspuckt“ – samt dessen Bestrafung mit „zweihundert Streiche[n]“ (S. 916 f.).

An dieser Stelle nimmt sich der Präsentator zum ersten Mal unvorsichtig die Lizenz, über die Aufforderungen hinaus aufs äußere Präsentationsfeld (E₄) mit rückzuverweisen: „Schaut, da kommen sie das Urteil schon zu vollziehen, obgleich das Verbrechen kaum erst begangen wurde; denn bei den Mohren gibt es keine Zustellungen an die Parteien, und es gibt kein Appellieren und Remonstrieren *wie bei uns*“ („como entre nosotros“; meine Herv.) – also wie in seiner Welt und in der Welt der Zuschauer. Ob dieser Ebenenvermischung wird er jedoch sogleich zur Ordnung gerufen; zunächst vom nur allzu spielwilligen Quijote: „Kind, Kind, [...] verfolge deine Geschichte in gerader Linie [línea directa] und verirre dich nicht in Krümmungen und Quersprünge [curvas y transversales]“, wie sodann zudem vom hinter den Kulissen agierenden Puppenspieler Meister Pedro selbst: „Laß dich auf keine Umschweife ein [dibujos], Junge, sondern mach es so, wie es der Herr befiehlt, das wird das Klügste

²¹⁾ Zur *origo* als Nullpunkt und Zentrum des sprachlichen Hier-Jetzt-Ich-Systems siehe KARL BÜHLER, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache (1934). Stuttgart, New York 1982, S. 102 ff.; zu ihrer Verdopplung durch eine zweite ‚*Deixis am Phantasma*‘ siehe S. 121 ff. Für den Benveniste’schen *histoire*-Begriff vgl. nochmals oben Anm. 11.

²²⁾ Zum *point of attack* als dem Beginn des dramatischen Spiels nach Beendigung der narrativen Exposition, näherhin als Kipppunkt vom mittelbaren *telling* zum unmittelbaren *showing*, siehe MANFRED PFISTER, Das Drama. Theorie und Analyse (= UTB 580), München 1977, S. 136 f. und 369 ff.

sein; singe einfach dein Lied und befasse dich nicht mit dem Kontrapunkt [„en contrapuntos“]; denn der Faden [sc. der Illusion] reißt, wo er am dünnsten ist.“ Und der Knabe willigt folgsam ein. Umgehend wird das Präsentationsfeld (E₄) aus dem Spiel genommen und das Repräsentationsfeld (E₄′) erneut konstituiert: „Die Gestalt, die sich dort zu Pferde [...] zeigt [„Esta figura que aquí parece“], ist Don Gaiferos“. Und unter erneuten „Schaut, schaut“-Gesten wird die *histoire* von der Ankunft Don Gaiferos' über die Wiedererkennung zur Befreiung der Melisendra bis hin zur Entdeckung der Befreiung weitergetrieben (S. 917 f.). Erneut greift hier der in besonderem Maß fiktionswillige und von daher auch in besonderem Maß illusionsgläubige Quijote ein. Denn der Präsentator spricht von sturmläutenden „Glocken“ (S. 919), die es im maurisch besetzten Saragossa ja nicht geben kann („Eso no!“), und Meister Pedro bittet Don Quijote fatalerweise um illusionsstützend kooperativ mitspielende Nachsicht, sich um solch glaubensgefährdende Petitesse („niñerías“) nicht zu scheren.

Dies ist der Moment, wo der Appell an die *willing suspension of disbelief* offensichtlich am eindringlichsten fruchtet.²³⁾ Die gezeigte Illusion soll in jedem Falle gelten, und Don Quijote nimmt dies höchst willig an: „Ihr habt ganz recht.“ Genau hier nun setzt der Präsentator an zu einer womöglich lediglich spontane Sympathie – wo aber nicht zugleich auch umfassende Empathie – einfordernden Tirade über die vermeintlich momentane Gefährdung des verfolgten Liebespaars und beschwört sodann aus gespielt eigener Furcht distanzmindernd deren Bedrohung. Dabei präsentiert er nicht mehr nur eine von ihm bereits gewusste, fixierte Geschichte, sondern tut so, als bange er im Moment seiner Präsentation identifikatorisch mit den repräsentierten Helden um die Ungewissheit ihres vermeintlich offenen Schicksals. In der Originalversion geschieht dies sogar unter explizitem Einbezug des Pronomens der 1. Person, als wäre der zeigende *trujamán* Teil der von ihm gezeigten Geschichte (samt einer im Konditional beschworenen ‚horrenden‘ Entwicklungsmöglichkeit): „Wenn sie sie nur nicht einholen und [...] zurückschleppen“ („Témome que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo“; meine Herv.). Und genau hier – beim Einsatz des aus Empathie und Sorge potentiell ebenenmischenden ‚me‘ samt der auf *histoire*-Ebene unversehens potentielle Änderbarkeit suggerierenden ungewollten Handlungsoption – passiert es²⁴⁾:

²³⁾ Die Formulierung stammt bekanntlich vom englischen Dichter SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria* (1817). Hrsg. von GEORGE WATSON, London 1965, S. 169; für ihre Nutzung bei der Beschreibung des Fiktionskontraks siehe WOLF, *Aesthetic Illusion*, zit. Anm. 3, S. 23.

²⁴⁾ Ich benötige für mein Argument nunmehr die gesamte Stelle und zitiere wieder ganz auf Deutsch und auf Spanisch.

Als nun Don Quixote diesen Mohrenschwarm sah und den ganzen Lärm hörte, erschien es ihm als eine Pflicht, den Fliehenden Beistand zu leisten. Er erhob sich also und rief mit donnernder Stimme: „Ich werde nie und nimmer zugeben, daß bei meinem Leben und unter meinen Augen einem so gepriesenen Ritter und mutigen Liebhaber wie Don Gaiferos eine so hinterlistige Unbill widerfahre. Haltet ein, verworfenes Gesindel, keinen Schritt weiter, oder ihr steht mit mir in Fehde!“ Ein Mann, ein Wort! Schon hatte er das Schwert entblößt, war mit einem Sprung dicht vor dem Theater und begann mit beispielloser, rascher Wut auf die Puppenmohren einzuhaue, so daß die einen niedergeworfen, die andern mitten entzweigespalten, hier einer geköpft, dort einer verstümmelt wurde; ja, er führte unter anderm eine solche Prime, daß dem Meister Pedro, wenn er sich nicht gebückt, niedergedrückt und unter seine Bretter verkrochen hätte, der Kopf vom Rumpf geflogen wäre, als hätte er einen solchen aus Marzipan gehabt. Pedro schrie daher aus Leibeskräften: „Haltet ein, gnädiger Herr Don Quixote, haltet ein! Bedenkt, daß die, so Ihr niederwerft, tötet und in Stücke haut, keine wahren Mohren, sondern nur Puppen aus Pappdeckel sind! Gebt doch nur acht! O weh, mir armem Sünder! Ihr zerstört mir meine ganze Habe und richtet mich zugrunde!“ Allein Don Quixote hörte nicht auf mit seinen Hieben und Doppelhändern, seinen Terzen und Quartan, die hageldicht herniederfielen. Kurz, in weniger Zeit, als man zu zwei Kredos braucht, hatte er das ganze Theater zu Boden geschmettert, die ganze Maschinerie und die Puppen zerhauen und zerfetzt, den König Marsilio schwer verwundet und den Kaiser Karl den Großen samt seiner Krone in zwei Stücke gespalten. Bei diesem Anblick geriet die ganze Zuhörerschaft in Aufruhr, der Affe flüchtete sich auf das Dach der Schenke, der Vetter war verblüfft, dem Edelknaben wurde es bange ums Herz, und Sancho Pansa selbst befahl ein panischer Schrecken; denn als der Sturm vorüber war, schwor er, seinen Herrn noch nie in solcher Wut gesehen zu haben.

Nachdem die völlige Vernichtung des Puppenspiels vollbracht war, beruhigte sich Don Quixote ein wenig und sprach: „Ich wünschte in diesem Augenblick nur alle diejenigen vor mir zu haben, die nicht glauben und sich nicht überzeugen mögen, von welch großem Nutzen die fahrenden Ritter in der Welt sind. Seht doch, was aus dem tapferen Don Gaiferos und der schönen Melisendra geworden wäre, wenn ich mich nicht gerade hier befunden hätte! Sicherlich wären sie jetzt schon von den Hunden eingeholt, und die hätten ihnen irgendeinen Schimpf angetan. Es lebe daher die fahrende Ritterschaft vor allem, was auf Erden lebt!“

„Sie möge in Gottes Namen leben,“ sagte mit schmerzlicher Stimme Meister Pedro, „sie möge leben und ich sterben, da ich jetzt so unglücklich bin, daß ich mit König Rodrigo sagen kann:

Gestern war ich Herr von Spanien,
Heute bleibt mir keine Zinne,
Die ich mein noch nennen könnt. (S. 920 f.)

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo:

–No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma,

derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. Daba voces maese Pedro, diciendo:

–Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. Mire, ¡pecador de mí!, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda.

Mas no por esto dejaba de menudear don Quijote cuchilladas, mandobles, tajos y reverses como llovidos. Finalmente, en menos de dos credos, dio con todo el retablo en el suelo, hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras, el rey Marsilio malherido; y el emperador Carlomagno, partida la corona y la cabeza en dos partes. Alborotóse el senado con los oyentes, huyóse el mono por los tejados en la venta, temió el primo, acobardóse el paje, y hasta el mismo Sancho Pansa tuvo pavor grandísimo, porque, como él juró después de pasada la borrasca, jamás había visto a su señor con tan desatinada cólera. Hecho, pues, el general destrozo del retablo, sosegóse un poco don Quijote y dijo:

–Quisiera yo tener aquí delante en este punto todos aquellos que no creen ni quieren creer de cuánto provecho sean en el mundo los caballeros andantes. Miren, si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen don Gaiferos y de la hermosa Melisendra: a buen seguro que esta fuera ya la hora que los hubieran alcanzado estos canes y les hubieran hecho algún desaguisado. En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra!

–¡Viva enhorabuena –dijo a esta sazón con voz enfermiza maese Pedro–, y muera yo, pues soy tan desdichado, que puedo decir con el rey don Rodrigo:

Ayer fui señor de España,
y hoy no tengo una almena
que pueda decir que es mía. (S. 850 f.)

Die von außen kommende und zugleich Betroffenheit mit dem Innen suggerierende Beschwörung der Bedrohung des Liebespaars durch den Präsentator aktiviert den sichtlich beeindruckten Zuschauer Don Quijote („parecióle“), in seiner lebensweltlichen Rolle als fahrender Ritter – mitsamt dessen „Pflicht, den Flihenden [d.i. Christen] Beistand zu leisten“ – nunmehr im Innen zu agieren. Dies erfolgt in der Rede des Quijote selbst zwar zunächst wiederum von außen: „Ich werde nie und nimmer zugeben“ („No consentiré yo“), d. h. das deiktische Zentrum ist zunächst beim „realen“ Sprecher Don Quijote als Zuschauer vor der Bühne. Sodann aber kippt das Sprechen. Im folgenden Imperativ samt Apostrophe und Verben in der 2. Person Plural wendet sich genau dieser Sprecher des äußeren deiktischen Systems an Adressaten des inneren deiktischen Systems, *als wären* er und sie allesamt auf der gleichen Ebene: „Haltet ein, verworfenes Gesindel, keinen Schritt weiter, oder ihr steht mit mir in Fehde!“ („¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!“). Mit dieser deiktischen Ebenenvermischung kollabieren die Systeme. Äußere und innere *origo* fallen ineins; die dem Drama eigene Hetero-

referentialität erlischt; und dessen fiktive ‚Wirklichkeit‘ wird eindeutig realitätsgerichtet referentiell substituiert. Aus ambivalent doppeltem, illusivem Spiel wird einsinniger, immersiver Ernst. Fortan gibt es für unseren Ritter nicht mehr die Ebenen des ‚Artifzialen‘ *und* des ‚Realen‘, sondern nur noch die eines vermeintlich ‚Realen‘ allein – die aber ihrerseits, wie wir als Leser des Romans schon wissen, die des Artifzialen, Fiktiven, diejenige einer lizenzierten Täuschung ist. Statt spielerisch das eine für das andere zu halten und nur so zu tun, als ob es das andere wäre, hält der fahrende Ritter das eine wirklich für das andere: das Spielgeschehen ‚erscheint ihm‘ nicht mehr bloß *wie* eine Realität, sondern *tout court als* Realität.²⁵⁾

Dies ist der Schritt vom ‚Glauben, als ob‘ zum ‚Glauben, dass‘: von Nähe *und* Distanz in Zweideutigkeit haltendem, doppeltem Spiel der Illusion zur eindeutigen, irrglaubenden vollständigen Immersion als Delusion; es ist der Schritt von der zweifach negierten, amüsiert genießenden *suspension of disbelief* zum hierernsten, in tumber Weise positiven, falschen *belief*.²⁶⁾ Und er führt geradewegs in die – für uns als dem Treiben ‚zuschauende‘, das ist lesende Zuschauer gleichwohl stets noch vergnügliche – Katastrophe. Don Quijote steht also auf und steigt metaleptisch in die dramatische Fiktion.²⁷⁾ Sein Erzähler hingegen bleibt währenddessen stets bedacht, uns Lesern die Doppelung weiterhin zu signalisieren: Quijote steht in expliziter äußerer Referenz ‚vor dem

²⁵⁾ So die schöne Einsicht bei WERNER WOLF, Shakespeare und die Entstehung ästhetischer Illusion im englischen Drama, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 43 (1993), S. 279–301, hier S. 281.

²⁶⁾ Für eine Skalierung ästhetischer Illusion als prinzipielles Doppelungsphänomen zwischen den eindeutigen Polen vollkommener Immersion (Delusion) einerseits und absoluter rationaler Distanz (keine Illusion), die nicht zum ästhetischen Genuss führt, andererseits, siehe nochmalig WOLF, Aesthetic Illusion, zit. Anm. 3, S. 16 ff., hier v. a. S. 16 (seine Herv.; die Skala S. 18): „In short, aesthetic illusion, while being predominantly a state of imaginary immersion and re-centering – and thus the state of an experiencing or ‘participating ego’ –, always also involves our meta-awareness that we are witnessing a representation or a medial construct only.“

²⁷⁾ *Locus classicus* für ein solches metaleptisches ‚Missverständnis‘ ist aus heutiger Sicht vor allen Dingen WOODY ALLENS Film ‚The Purple Rose of Cairo‘ (1984), wo – wie im (‚narrativen‘) Beispiel des *retablo*, nur umgekehrt – ein (in diesem Falle überdies ‚dramatischer‘) Wechsel des Schauspielers auf der Leinwand von der Welt des Films im Film (E₄) zur Welt des Films der Zuschauerin im Kino (E₄) und sodann gar zurück stattfindet, während im Falle der Burgtheaterbesucherin der Wechsel, wie gezeigt, Realwelt (E₁) und dargestellte Welt (E₄) betrifft; für den Versuch einer systematischen Darstellung metaleptischer Verhältnisse, vor allem auch am Beispiel von ‚The Purple Rose of Cairo‘, siehe JEFF THOSS, When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics (= Studies in Intermediality 7), Leiden, Boston 2015, S. 24–39. Zur Nutzung des Begriffs der Metalepse bei der Beschreibung dramatischer Fehllusion siehe JEAN-MARIE SCHAEFFER, Métalepse et immersion fictionnelle, in: Métalepses. Entorses au pacte de de la représentation. Hrsgg. von JOHN PIER und DEMS., Paris 2005, S. 323–334, hier S. 333; für eine Kritik hieran siehe WOLF, Aesthetic Illusion, zit. Anm. 3, S. 15 f.

Theater' (junto al retablo'); er haut lexematisch eindeutig auf nichts als ‚Puppenmohren‘ (la titerera morisma'); und in koketter Umkehrung wird selbst *maese* Pedro nun von diesem Erzähler für uns *tongue-in-cheek* gedoppelt und intern zur Figur fingiert, ‚als hätte er‘ einen Kopf ‚aus Marzipan‘ (que si fuera hecha de masa de mazapán'). Entsprechend versucht Meister Pedro sich in der *histoire* im Interesse seines Metiers im ‚Realen‘ zu manifestieren, indem er Don Quijote auf die äußere Deixis rückzuführen sucht, und die Ebenen erneut distanzschaffend voneinander trennt: „Haltet ein, gnädiger Herr Don Quixote, haltet ein! Bedenkt, daß die, so Ihr niederwerft, tötet und in Stücke haut, keine wahren Mohren, sondern nur Puppen aus Pappdeckel sind!“ (Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta') – also erneut ‚Artifizialität‘ hie, ‚Realität‘ da. Gleichwohl geht Don Quijote nicht darauf ein. „In weniger Zeit, als man zu zwei Kredos braucht“ – erneuter Verweis auf das Problem von ‚Glauben, als ob‘ und ‚Glauben, dass‘ – zerstört er – erneute Perspektive der Erzählinstanz – ‚das ganze Theater‘, ‚die ganze Maschinerie‘, ‚die Puppen‘, ‚König Marsilio‘ und ‚Karl den Großen‘ bis hin zur „völligen Vernichtung des Puppenspiels“ und zugleich hin zur eigenen, absoluten, ‚äußeren‘ Zufriedenheit. Denn was ihm gelingt, ist die Durchsetzung seines ganz eigenen ‚Glaubens, dass‘ gegenüber dem theatralen ‚Glauben, als ob‘ – des von ihm immer schon vorausgesetzten Glaubens nämlich, *dass* von größtem ‚Nutzen‘ auf der Welt ‚die fahrenden Ritter‘ sind. Schließlich wären Don Gaiferos und Melisendra aus seiner Sicht ohne das couragierte Eingreifen des ‚hier‘ (si no me hallara yo aquí presente') – zwischen Saragossa und Frankreich (E₄)?, vor dem *retablo* (E₄)? – anwesenden Ritters im Moment seines rechtfertigenden Sprechens ‚jetzt schon‘ (esta fuera ya la hora') Opfer der gierigen Verfolgermeute. Hierfür sei die Episode allen Ungläubigen (todos aquellos que ne creen, ni quieren creer') wie zudem allen ‚hier‘ Anwesenden – den Mohren? (E₄), den Zuschauern? (E₄), den Lesern? (E₁) – eingängige *demonstratio ad oculos*.

Substituierend gibt also Don Quijote die Fiktion als Realität aus, ohne sie zugleich immer auch noch als Fiktion zu signalisieren. Seine Illusion ist distanzlos absolut: er steigt immersiv ins Spiel. Er tut nicht so, *als ob* Don Gaiferos und Melisendra wirklich wären, für ihn *sind* sie wirklich – wie die Mohren und die Hunde und König Marsilio und Karl der Große. Die sind am Ende alle kaputt und ‚tot‘. Der allzu unbedingte Glaube an die Fiktion ist der Tod der Illusion. Was kommt, ist Wahn oder *locura*. Die Substitution von Wirklichkeit ist mithin nur solange dynamisch, wie es immer auch eine Alternative gibt: ‚Spielraum‘, Bewegung, Hin und Her, ein Vor *und* ein Zurück. In der repräsentierten Szene ist dies anders. Don Quijote ist zwar aus seiner Sicht wieder einmal der Held; doch das Spiel selbst ist aus – zerborsten und zerstoßen. Nicht

mehr gibt es ein gegenwärtiges ‚reales‘ Theaterspanien und ein vergangenes, ‚artifizielles‘ Mohrenspanien, sondern nur noch das eine äußere ohne das innere Spiel (‚Heute bleibt mir keine Zinne‘) – ohne heteroreferentielle Alterität, ohne dramatische Fiktion, ohne ästhetische Illusion. Gleichwohl besteht für uns das Spiel fort. Denn auch wir bekommen unser Vergnügen über des Ritters tollpatschige Immersion nur über unseren trotz allem distanzbewahrend mit-spielwilligen Glauben, als wäre das uns erzählte Scheitern wirklich wahr. Unser Gefallen am Kollabieren heteroreferentieller Illusion fußt auf der fraglos akzeptierten Geltung der pseudoreferentiellen. Auf diese Weise hebt sich das grandiose Scheitern des gezeigten Dramas augenzwinkernd komplizenhaft auf im Gelingen des unverdrossen forterzählenden Romans.