

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/98769>

Please be advised that this information was generated on 2019-02-19 and may be subject to change.

DON QUIJOTE
IN THULSERN



Barok vandaag

DR. G.C.A.M. VAN GEMERT

Br

41630

DON QUIJOTE IN THULSERN

Barok vandaag

DR. G.C.A.M. VAN GEMERT

Rede in verkorte vorm uitgesproken bij de aanvaarding
van het ambt van hoogleraar in de Duitse letterkunde in
het bijzonder van de zestiende en zeventiende eeuw aan
de Faculteit der Letteren van de Katholieke Universiteit
te Nijmegen op vrijdag 16 juni 1995



Katholieke *Universiteit* Nijmegen

Br
41630

EX LIBRIS
UNIVERSITATIS
NOVIOMAGENSIS

S. 514.846

MIJNHEER DE RECTOR MAGNIFICUS,
ZEER GEWAARDEERDE TOEHOORDERS,

Het moet welhaast wat geforceerd aandoen, wanneer ik het waag mijn betoog in het teken te stellen van wat ik in de ondertitel heb genoemd: “Barok vandaag”. De combinatie “Barok vandaag” is op z’n minst in tweeërlei opzicht enigszins provocatief. Op de eerste plaats is ‘barok’ als categorie van cultuurhistorische, en meer in het bijzonder literairhistorische periodisering, zeker ook in het Duitse taalgebied, niet geheel onomstreden, al zal vandaag de dag niemand meer, zoals de historicus Johan Huizinga dat in 1932 voor zijn gehoor aan het “Deutsch-Niederländisches Institut” in Keulen deed, zonder blikken of blozen durven beweren dat ‘barok’ als algemene periode-aanduiding in feite “een testimonium paupertatis van de geest” is.¹ Op de tweede plaats lijkt ook het woord ‘vandaag’, toegepast op ‘barok’ als literairhistorische periode, wat contradictoir. De barokliteratuur lijkt immers op het eerste gezicht bepaald geen uitzonderlijk hoge actualiteitswaarde meer te hebben, niet bij het brede publiek en evenmin binnen het onderwijs.

De problematiek van het literaire barokbegrip

Sinds het rond 1920 in de germanistiek gebruikelijk werd om de Duitse literatuur van de zeventiende eeuw met de aan de kunstgeschiedenis ontleende term ‘barok’ te karakteriseren, is er een gestadige stroom van geschriften op gang gekomen die de problematische aspecten van deze uitdrukking als

literairhistorische periode-aanduiding belichten.² Ze werpen o.a. de vraag op of het kunsthistorische barokbegrip wel op de literatuur kan worden toegepast, te meer ook daar de literaire barok en de barok in de bouwkunst, de schilderkunst en de muziek qua tijd niet zonder meer parallel lopen. Ze betwijfelen voorts of andere letterkundes dan de Duitse ook een barok tijdvak kennen, of ze suggereren dat 'barok' veeleer een typologische dan een specifieke, eenduidig aan een tijdvak gebonden stroming is.

We kunnen tegenwoordig niet veel meer beginnen met de zwaarwichtige "geistesgeschichtliche" constructies van de beginjaren van het germanistische barokonderzoek. Toch hebben al die, thans wat hoogdravend overkomende theorieën en visies ook hun specifieke bijdrage geleverd tot grotere duidelijkheid omtrent het barokbegrip zelf en omtrent de literairhistorische periode die onder de categorie 'barok' werd gesubsumeerd. Van de vijf benaderingswijzen die binnen de barokdiscussie vanaf het prille begin in de jaren twintig tot heden opgeld deden en die op grond van de accenten die ze zetten, kunnen worden aangeduid als de "kunstvergleichende", de "stiltypologische", de "epochale", de "nationalliterarische" en de "sozialgeschichtliche",³ zijn vooral de laatste drie voor het beeld van de literaire barok, dat zich in de afgelopen decennia heeft uitgekristalliseerd van verstrekkende betekenis geweest. In het verdere verloop van mijn betoog hoop ik aan te tonen dat ook de typologische benadering niet zinloos is, omdat ze de blik scherpt voor aanzetten tot bepaalde literaire tradities die in de barok hun oorsprong vinden en in de latere literaire ontwikkeling in het Duitse taalgebied continu worden uitgebouwd en van een eigen contemporaine zingeving worden voorzien.

Inmiddels is binnen de germanistiek de theoretische discussie over het barokbegrip en zijn implementatie in de literatuurgeschiedenis wat geluwd. Er heerst verregaande consensus, in die zin dat de barok als een periode wordt beschouwd die zich van de renaissance onderscheidt door een uitgesproken

profilering van de Duitse eigenheid, zowel op het gebied van de taal als op dat van de cultuur als geheel, waarbij het zoeken naar een Duitse culturele identiteit in het bestel van de Westeuropese volkeren en staten duidelijk contouren krijgt. In literair opzicht markeert het kleine programmatische werkje dat Martin Opitz in 1624 als handleiding bij het dichten in de moedertaal publiceerde, zijn *Buch von der deutschen Poeterey*, het keerpunt aan het begin van de periode: Opitz past het systeem van de retorica als eerste stelselmatig op de Duitse taal toe, ontwikkelt een eigen versleer en stelt concrete eisen met betrekking tot het taalgebruik, allemaal bedoeld om de Duitse taal en daarmee haar literatuur te laten emanciperen tot een dusdanig niveau dat deze in het koor der Westeuropese literaturen haar stem kan laten horen. Het definitieve einde van het literaire baroktijdperk bezegelt het verschijnen, in 1730, van een andere poëtica, de *Critische Dichtkunst* van Johann Christoph Gottsched, die de Duitse literatuur, in flagrante omkering van Opitz' ideaal, aan buitenlandse voorbeelden, in dit geval de Franse classicistische, dienstbaar maakt. Al met al lijkt met de verregaande consensus die er op het ogenblik binnen de germanistiek heerst over toepassing en reikwijdte van de term 'barok' het eerste bezwaar dat zou kunnen worden ingebracht tegen het op het eerste gezicht wat paradox aandoende "Barok vandaag" goeddeels ondervangen.

Heeft barokliteratuur afgedaan?

De tweede tegenwerping, die namelijk die zich meer specifiek tegen het woord 'vandaag' in het motto waaronder ik mijn betoog presenteer, richt en op de ogenschijnlijk tanende actualiteitswaarde van de barokliteratuur ziet, lijkt graverender te zijn. Een blik op de canonvorming in de laatste drie decennia spreekt boekdelen. In zijn *Leseliste für das Studium der*

neueren deutschen Literaturwissenschaft uit 1966,⁴ een van de laatste pogingen om een germanistische canon samen te stellen, voordat het in het kader van de met veel elan bepleite herijking van de germanistiek obsoleet werd om nog het woord 'canon' in de mond te nemen, durft Karl Otto Conrady voor wat de baroktijd betreft nog heel wat te vragen. Niet alleen de lectuur van Latijnse jezuïetendrama's, maar ook een gedegen kennismaking met de 'höfisch-historische' roman, de poëtologische theorie en met de heterodoxe geestelijke gebruiks-literatuur is voor hem nog vanzelfsprekend. Daarnaast zijn alle klinkende namen van de periode met meerdere werken vertegenwoordigd. Nogal schamel steken daarbij voor wat de barok betreft de schoorvoetende pogingen uit de jaren negentig af om de canon weer enigszins in ere te herstellen. Voor de *Leseliste* die een kwartet jonge literatuurwetenschappers in 1994 publiceerde,⁵ en voor Wulf Segebrechts canonvoorstel uit hetzelfde jaar met de wat schoolmeesterachtige titel *Was sollen Germanisten lesen?*⁶ zijn Opitz, Gryphius, Lohenstein, Zesen, Grimmelshausen, Reuter en Weise in feite de namen die de hele barokliteratuur omsluiten en zij zijn bovendien in de regel nog maar met één enkel werk vertegenwoordigd.

Te oordelen naar de beide canonlijsten uit 1994 zou de barokliteratuur zo langzamerhand wel definitief kunnen worden bijgezet in het massagraf van de ongelezen en dus onbekende auteurs of, als U het liever wat positiever hoort, in het stoffige pantheon van de encyclopedische literatuurgeschiedenis. Het adagium dat tijdens het congres van de "Internationale Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft" in 1985 in Göttingen een van de secties sierde: "Literatur vor Lessing — nur für Experten?", dreigt het vraagteken waarvan het destijds nog was voorzien, te verliezen.⁷ Barokliteratuur wordt, zo ziet het er naar uit, in hoge mate voer voor specialisten. Wetenschappelijk bezig zijn met de Duitse literatuur van de zeventiende eeuw vraagt dan ook nogal wat: op de eerste plaats kennis van het Latijn, wat al lang geen vanzelf-

sprekendheid meer is, verder een hoge mate van vertrouwdheid met het systeem van de retorica, kennis van de emblematiek, een zintuig voor de specifieke gerichtheid op het intellectuele spel, de *acutezza*, die belangrijker is dan de subjectieve component in het literaire werk, kennis van het literaire en geleerde bedrijf in het Westeuropa van die dagen, en zo zou er nog wel meer te noemen zijn. Eigenlijk zou degene die zich intensiever met de barokliteratuur bezighoudt, evenzeer *polyhistor* moeten zijn als het de zeventiende-eeuwse intellectueel was.

De heimelijke actualiteit van de barok

Het geschetste beeld lijkt weinig goeds te beloven. En toch zal ik U vandaag niet op een rampenscenario vergasten. De barokliteratuur leeft momenteel zonder meer, en zelfs bij een breder publiek, hoe paradox dat ook mag klinken. Al komt die literatuur daarbij wel op een ietwat indirecte wijze tot de lezer. Maakt U zich geen zorgen: ik ga niet proberen met allerlei kunst- en vliegwerk een stoffig imago op te poetsen en zal evenmin rammelende skeletten uit muffe kasten trekken. Ik denk dan ook niet in eerste instantie aan de activiteiten van het academische barokonderzoek, hoewel ook dat buitengewoon bloeit.

Een bloeiende onderzoekspraktijk leidt evenwel niet zonder meer en zeker niet rechtstreeks tot actualiteit van de barok bij een breder publiek. Als er vandaag de dag dan toch een dergelijke actualiteit valt te bespeuren, dan is het er veeleer een in weerwil van het academische barokonderzoek. Ze manifesteerde zich in de manier waarop de moderne Duitse literatuur de barok vruchtbaar weet te maken. Die actualiteit is er een waarvan zich het lezerspubliek maar gedeeltelijk bewust is en die bovendien lijkt in te druisen tegen de geest van de tijd, die reflectie op het verleden niet erg hoog in het vaandel schrijft. Het is

een vorm van receptie en meer specifiek van productieve receptie, die zich vooral lijkt af te spelen buiten de experts om. Max Wehrli noemde dat een “Fortleben der Literatur im Rücken der Experten”.⁸ Dat lijkt niet al te vleiend voor de barokgermanist: door zijn exclusieve fixatie op zijn onderzoeksobject zou hij niet in de gaten hebben dat dit achter zijn rug veel meer tot leven komt dan onder zijn dorre vingers. Toch is dat niet helemaal zo; indirect is er wel degelijk een relatie tussen het literatuurwetenschappelijk barokonderzoek en de actualiteit van de barok in de moderne Duitse literatuur. Immers de moderne Duitse auteurs hebben veelal een studie in de germanistiek achter de rug, en of ze die nu hebben afgemaakt of niet, ze kennen in ieder geval het literatuurwetenschappelijke discours, en dus ook dat rond de barokliteratuur. Als zodanig zijn zij als *poetae docti* de link tussen de literatuurwetenschappelijke onderzoekspraktijk en het literaire leven. En gelukkig hebben ze vooralsnog met heel hun academische bagage dit literaire leven niet verstikt zoals de Duitse “Professorenroman” van de negentiende eeuw met zijn penetrant geleerde ballast dat al snel deed.

‘Werkbearbeitungen’ en ‘Dichterdarstellungen’

Op dit “Fortleben” van de barokliteratuur “im Rücken der Experten”, op de productieve receptie van het barokke literaire leven in de Duitse letterkunde van na 1945 nu, wil ik wat nader ingaan. In totaal meen ik drie categorieën van confrontatie met de literaire barok in de hedendaagse Duitse literatuur te kunnen onderscheiden, die, in de volgorde waarin ik ze noem, in steeds mindere mate raakpunten hebben met een concreet individueel barok origineel en steeds meer in de richting gaan van een typologische opvatting van barok, en met name van barokke verhaalkunst.

De eerste categorie vormen de bewerkingen van oudere, in ons geval barokke, originelen, de zogenaamde 'Werkbearbeitungen'.⁹ Voor wat betreft de barokliteratuur is het aantal exponenten van deze vorm van productieve receptie betrekkelijk gering. Het meest geliefde object van bewerking lijkt Grimmelshausen te zijn: Brecht ontleende aan hem, en wel meer specifiek aan diens *Landstörtzerin Courasche*, het een en ander voor *Mutter Courage* (1939), waarbij hij de stof van de barokke roman over de negatieve gevolgen van het doorbreken van de goddelijke *ordo* tot een anti-oorlogsstuk actualiseerde. Iets soortgelijks had al in 1935 Walter Mehring gedaan, die in zijn dodelijke satire op de arisch-germaanse rassenwaan van de nazi's, *Müller, Chronik einer deutschen Sippe*, voor zijn hoofdstuk over de "Jungfrau von Magdeburg" op hetzelfde werk teruggreep.¹⁰ Grimmelshausen, en dan met name zijn *Simplicissimus*, is vaker het voorwerp van actualisering, zo leverde het werk na de Tweede Wereldoorlog de stof voor een opera, een televisiefilm en een vierdelig hoorspel voor kinderen.¹¹

Bij de tweede categorie van productieve confrontatie met de barok in de hedendaagse Duitse literatuur, de "Dichterdarstellung",¹² staat niet meer één concreet barokwerk centraal, maar een barokke auteur. In hem spiegelt zich de twintigste-eeuwse auteur of in hem ziet hij bepaalde idealen verwezenlijkt die hij ook voor de huidige tijd essentieel acht. Werk van de desbetreffende barokke auteur komt in de regel slechts zijdelings ter sprake. Vaak wordt het als bron voor de biografie gebruikt, niet helemaal terecht overigens omdat de barokliteratuur slechts in zeer beperkte mate 'Erlebnisdichtung' is.

De barokke auteur die in dit verband de meeste aandacht heeft gekregen, is de jezuïet Friedrich Spee. Over hem verscheen tussen 1976 en 1981 van de hand van Wolfgang Lohmeyer een heuse trilogie van bijna 1500 pagina's, die bovendien nog verfilmd werd.¹³ Hij was sinds 1971 ook nog de held van een jeugdboek van Ingeborg Engelhardt, waarvan alleen al de pocketuitgave in nauwelijks twintig jaar tijd 17 oplages beleefde.¹⁴ Al die belangstelling geldt echter

nauwelijks de dichter Spee, maar veeleer de auteur van de *Cautio criminalis*. Geïdealiseerd wordt dus in feite de bestrijder van de heksenwaan.

Tot de weinige andere barokke auteurs die, zij het in mindere mate dan Spee, in recent literair werk figureren, behoren Johann Christian Günther, die primair door zijn tragische levensloop Henning Boëtius in 1987 tot diens roman *Die Schönheit der Verwilderung* inspireerde, en Grimmelshausen, aan wie Gerhard Mensching in 1989 de novelle *Grimmelshausen und der Mörder von Soest* wijdde. Ook Günter Grass' *Treffen in Telgte* uit 1979 met zijn waar pandemonium aan barokauteurs kan tot de categorie der 'Dichterdarstellungen' worden gerekend.

Picareske en quijoteske vertelkunst

Werkbearbeitung' en 'Dichterdarstellung' als vormen van productieve receptie veronderstellen, zoals wel eens met een knipooog naar Gadammers hermeneutische theorie is geformuleerd, een esthetische 'Horizontverschmelzung':¹⁵ het perspectief van de moderne auteur en dat van zijn oudere collega, die met een bepaald werk of als literaire held het voorwerp van receptie is, lopen nagenoeg geheel of in ieder geval gedeeltelijk in elkaar over. Bij de derde categorie van werken uit de hedendaagse Duitse literatuur waarin barokke tendensen weerklank vinden, is van 'Horizontverschmelzung' in de zojuist omschreven zin geen sprake meer. Dat komt omdat het oogmerk zich hier niet meer op een concreet barok werk of een specifieke barokauteur richt. 'Barok' krijgt hier meer een typologische betekenis en ziet op een bepaalde vorm van in het bijzonder de vertelkunst die in het tijdperk van de barok in de Duitse literatuur ingang heeft gevonden en later op een nieuwe, telkenmale aan de eisen van de tijd aangepaste wijze is

ingevuld. Zo ontstaat een genretraditie, die als een constante van de barok tot heden in de literatuur is aan te tonen.

In eerste instantie valt hier te denken aan de schelmenroman, die in de vroege zeventiende eeuw vanuit Spanje werd geïmporteerd. Binnen zekere grenzen is de *Simplicissimus* van Grimmelshausen uit 1668 te beschouwen als de eerste vrucht van Duitse origine die uit de confrontatie met de Spaanse traditie is voortgekomen. Via de 'Avanturier'-roman loopt de lijn door tot Thomas Manns *Felix Krull*, om na de Tweede Wereldoorlog tot grote bloei te komen in werken als *Die Insel des zweiten Gesichts* (1953) en *Der schwarze Herr Bahßetup* (1956) van Albert Vigoleis Thelen, de *Blechtrommel* (1959) van Günter Grass of *Unschlecht* (1970) en *Stimmgänge* (1972) van de Zwitser Gerold Späth. De grote constanten van de picareske traditie van het prille begin tot heden zijn de autobiografische fictie als vertelvorm, een held die als speelbal van vrouwe Fortuna telkens weer de ups en downs van het leven leert kennen en tenslotte diens kritische distantie tot de gevestigde orde.¹⁶

Uit het voorgaande mag niet de conclusie worden getrokken dat de picareske traditie in de loop van bijna vier eeuwen niet gemodificeerd zou zijn. De barokke schelm was vooral een teleologisch demonstratieobject ter illustratie van hogere, en dat wil in de zeventiende eeuw zeggen, door God gegeven en dus algemeen geldende waarden. Typisch is derhalve zijn (confessioneel-)religieuze inbedding. Hij is dan ook veeleer een type dan een karakter. Voor zijn twintigste-eeuwse achterkleinzoon geldt dat al lang niet meer. Die kent duidelijk de eigen dynamiek van het karakter en religieuze, laat staan confessionele normen en waarden zijn voor hem in de regel irrelevant. Toch hebben ze iets gemeen wat mij wezenlijk lijkt voor de picareske traditie van alle tijden. Het is dat, wat wel genoemd is de 'onkreukbaarheid' van de pícaro.¹⁷ Ondanks al hun aberraties hebben ze een houvast ergens in hun diepste natuur, waar ze telkens weer op terug kunnen grijpen, hoever ze er ook van zijn afgedwaald. Waar dat

houvast ligt, is voor de barokke en de moderne pícaro heel verschillend. Voor de eerstgenoemde, de barokke schelm, lijkt het me precies in het midden te liggen tussen de extremen van volmondige bevestiging van de als onvolmaakt ontmaskerde samenleving, totale aanpassing dus en daarmee in feite bevestigend dat de goddelijke *ordo* onvolmaakt zou zijn, aan de ene kant, en van de zonde tegen de Heilige Geest als de meest absolute vorm van individualisering aan de andere kant. De schelm bereikt beide extremen nooit, maar gaat, al naar gelang de wisseling van het lot telkens weer in de richting van de ene of de andere kant, om tenslotte steeds kracht te putten uit zijn stabiele middenpositie. Voor de moderne schelm zijn de dreigende extremen waartussen hij zich beweegt, vervreemding als zelfopgave enerzijds, en de status van zonderling als de verabsolutering van het individuele anderzijds.¹⁸ Het picareske genre is vooral door zijn vermogen tot aanpassing aan de eisen van de tijd en zijn dynamische relatie tot de maatschappelijke werkelijkheid een bijzonder vruchtbare vorm van actualisering van een barokke verteltraditie.

Met name op het gebied van het verhalend proza blijven er een aantal moderne Duitse auteurs en/of werken over, die telkens weer door kritiek en literatuurwetenschap met het epitheton 'barok' worden opgesierd, zonder dat ze tegen de picareske traditie aanleunen. Ik denk hierbij aan werken als Günter Grass' *Hundejahre* en zijn *Butt*, aan Gerold Späths *Balzapfen* en aan nagenoeg het gehele oeuvre van Gerhard Köpf.¹⁹ De term 'barok' wordt hier vaak wat lichtvaardig gebruikt, dat geef ik grif toe, maar toch zijn er duidelijk overeenkomsten met het verhalend proza van het baroktijdperk aan te wijzen. Kenmerkend in al deze gevallen is op de eerste plaats een exuberante stijl van vertellen, op het excessieve af. De fantasie woekert ongebreideld voort. Verder worden veelal de grenzen van tijd en ruimte overschreden: het reizen, soms door de tijd heen, is een typische trek van de werken die ik hier op het oog heb, al is vaak niet helemaal duidelijk of deze reizen en de daarmee verbonden wisselende perceptie

van de werkelijkheid niet vooral in het hoofd van de hoofdpersoon plaatsvinden. De meest opvallende gemeenschappelijke trek van al deze werken is echter, dat ze literatuur in de zin van zowel de oudere als de recentere literaire traditie thematiseren. Intertextualiteit is hier tot centraal principe verheven.

We zijn vandaag de dag maar al te gauw geneigd om dergelijke literatuur, het verhalend proza dat leeft vanuit het intellectuele spel met de literaire traditie, als 'postmodern' te bestempelen en daarmee als typisch voor onze tijd te proclameren. Enige voorzichtigheid lijkt me op zijn plaats: een dusdanige manier van vertellen is in feite veel ouder en wordt ook in de baroktijd al op hoog niveau beoefend. Het schoolvoorbeeld is Grimmelshausen, die helemaal niet de "Bauernpoet" was die sommige romantische zielen nog niet zo heel lang geleden van hem wilden maken, maar die de kunst van het vertellen in citaten, de subtiële exploitatie van de schat der literaire traditie, soeverein beheerste.²⁰

Umberto Eco, zelf postmodern verteller *par excellence*,²¹ lijkt gelijk te hebben, als hij in zijn *Naschrift bij De Naam van de Roos* postmodernisme niet als periode-aanduiding wil zien, maar als een typologisch fenomeen dat van alle tijden is:

"Ongelukkigerwijze is 'post-modern' een term die overal op van toepassing is. Ik heb de indruk dat hij te pas en te onpas gebruikt wordt. Anderzijds lijkt het of men poogt hem terug te laten glijden in de tijd. [...]

Toch geloof ik niet dat het post-modernisme een tendens is die chronologisch omschreven kan worden, maar dat het een geestelijke stroming is, of liever een *Kunstwollen*, een manier van handelen. We zouden kunnen zeggen, dat ieder tijdperk zijn eigen post-modernisme heeft, net als ieder tijdperk zijn eigen maniërisme zou hebben. [...] Het post-moderne antwoord op het

modernisme bestaat eruit te erkennen dat het verleden opge-
waardeerd moet worden, aangezien het niet vernietigd kan
worden, omdat de vernietiging ervan leidt tot stilte: dit moet
ironisch gebeuren, op een niet onschuldige manier”.²²

Het gaat er mij niet om, postmodern vertellen, dat wat Eco met de tref-
woorden “ironie, metalinguïstisch spel, taaluiting in het kwadraat”²³ probeert
af te bakenen, het thematiseren van literatuur in de literatuur, exclusief en door
de bank als een door de barok ontwikkeld procédé te claimen. Dat zou veel te
ver gaan en bovendien nogal ongenueanceerd overkomen. Ik wil enkel aan de
hand van één heel konkrete lijn, die ik meen zich te kunnen zien aftekenen van
de vroege Europese barok rond 1600 tot in de hedendaagse Duitse literatuur,
laten zien wat de constanten en de verschillen zijn in de literaire confrontatie
met het letterkundig erfgoed tussen toen en nu. Mijn aandacht richt zich daarbij
op die literatuur in het kwadraat die nog gepotentieerd wordt, op literatuur,
waar, uiteraard binnen het literaire kader, literatuur de plaats van het leven gaat
innemen. Het klinkt misschien cryptisch, maar ik denk daarbij aan die gevallen,
waarin in een reëel literair werk de eveneens reële literaire traditie het uiteraard
in het fictionele vlak zich afspelende leven van een held van het verhaal, meestal
de hoofdpersoon, als het ware overwoekert. Als er in dergelijke gevallen al
‘Horizontverschmelzung’ plaatsvindt, dan is dat er een tussen figuren uit het
relaterende en het gerelateerde werk.

Het schoolvoorbeeld van een roman waarin de grenzen tussen literatuur
en leven wegvallen, is de *Don Quijote* van Cervantes, die tussen 1605 en 1615
in twee delen in Madrid voor het eerst het licht zag.²⁴ Het is de ‘Literatur-
roman’ *par excellence*.²⁵ De excessieve omgang met literatuur is er de oorzaak
van dat Don Quijote de werkelijkheid met andere ogen ziet dan de anderen.
Don Quijote heeft immers, en wel dag en nacht door, te veel ridderromans

gelezen, wat zijn brein heeft doen uitdrogen. Nooit tevoren, en ook nooit later, dunkt me, heeft literatuur een dergelijk crediet gekregen. Onze roerige jaren zestig en zeventig gaven weliswaar hoog op van de maatschappelijke functie van literatuur, maar aan een mogelijke fysieke invloed op de lezer hebben zij zelfs in hun stoutste dromen nooit durven denken.

Cervantes' grootste prestatie is daarin gelegen dat hij literatuur tot het centrale levensprincipe van zijn held heeft verheven. Daarbij is Don Quijote, ondanks zijn tegendraads handelen en zijn conservatieve gerichtheid op een definitief voorbij verleden net als zijn standsgenoot Götz von Berlichingen bij Goethe een positieve held: hij sterft als Alonso Quijano de Goede, wat daarmee wordt gerechtvaardigd dat hij, ook tijdens zijn diepste waan, het humane, de waarde van het menselijke contact met zijn omgeving, nooit uit het oog heeft verloren. Men zou het ook anders kunnen formuleren: *Don Quijote* is nog stevig geworteld in een geschiedbesef dat zijn eigenlijke zin ontleent aan zijn metafysische gerichtheid. *Sub specie aeternitatis* en tegen de achtergrond van een als vanzelfsprekend ervaren goddelijke *ordo* verliezen noties als 'conservatief' en 'progressief' hun specifiek gewicht en gelden primair de als absoluut en als van alle tijden beschouwde, 'vanzelfsprekende' morele waarden.

Van Grimmelshausen tot Köpf

Cervantes' *Don Quijote* initieert als het basismodel bij uitstek van gepotentieerd vertellen in het kwadraat waarbij literatuur en leven ineenvloeien — een vorm van vertellen die ik in het vervolg als quijoteske verhaalkunst zou willen aanduiden — een traditie die in het Duitse taalgebied van de barok via de intensieve Don-Quijote-receptie in de romantiek²⁶ rechtstreeks doorloopt naar een auteur als Gerhard Köpf in de jaren

negentig van onze eeuw. Köpf heeft zich herhaaldelijk uitgelaten over de overwegingen die aan zijn keuze voor het quijotesk vertellen ten grondslag liggen, zodat juist in zijn geval een vergelijking met de barokke wortels vruchten lijkt te kunnen afwerpen.

Met de receptie van Cervantes' *Don Quijote* wil het aanvankelijk in het Duitse taalgebied niet echt vloten.²⁷ De catalogi van de Buchmessen kondigen vanaf 1621 regelmatig een vertaling door een zekere Pahsch Bastel von der Sohle aan, die echter pas in 1648 verschijnt en in werkelijkheid van de hand van Joachim Caesar uit Halle stamt.²⁸ Twee decennia later, kort voordat Caesars vertaling een tweede oplage beleeft,²⁹ is er dan ineens het eerste overtuigende voorbeeld van produktieve receptie van de Spaanse roman. Het is, veelzeggend genoeg, te vinden in Grimmshausens *Simplicissimus*, die smeltkroes van contemporaine Europese literatuur.

In het derde hoofdstuk van het derde boek doet Simplicissimus, die het inmiddels tot "Jäger von Soest" heeft geschopt, een merkwaardige vangst: hij neemt, als hij met zijn manschappen in een hinderlaag ligt, niemand minder dan de god Jupiter gevangen, althans iemand die denkt dat hij Jupiter is. Interessant is in ons verband vooral, hoe de vermeende Jupiter aan zijn waan is gekomen: net als Don Quijote heeft hij "sich überstudirt/ und in der Poëterey gewaltig verstiegen",³⁰ ook voor hem zijn derhalve de grenzen tussen literatuur en leven vervaagd.

Simplicissimus mag dan met een fantast opgescheept zitten, deze voerspelt wel de realisering van de grote Duitse wensdromen van die dagen: hij zal, als Jupiter uiteraard, de 'Kleinstaaterei' overwinnen en de Duitse landen tot een machtige natie maken die een gerespecteerde plaats onder de volkeren inneemt, en hij zal de diverse christelijke confessies verenigen. Net als bij Don Quijote breekt echter ook bij Jupiter de banale werkelijkheid door de wereld van de fantasie heen: waar Don Quijote regelmatig een behoorlijk pak slaag oploopt,

wordt Jupiter bij zijn almachtsfantasieën door zoiets nietigs als vlooiën tot menselijke proporties gereduceerd. Jupiter schroomt niet om ten overstaan van Simplicissimus zijn broek te laten zakken, zodat hij zijn plaaggeesten overal te lijf kan gaan. Tegelijk neutraliseert hij het banale euvel door het in zijn fantasiewereld te integreren: hij heeft naar eigen zeggen de vlooiën zelf toestemming gegeven om hem te teisteren, nadat ze zich bij hem hadden beklaagd over de weinig heroïsche wijze, waarop ze door het toedoen van de vrouwen de dood vonden. Pas na zelf hun werking aan den lijve te hebben ervaren, zal Jupiter beslissen of hij hen weer op de vrouwen loslaat. Als fantast biedt Jupiter aan Grimmelshausen de mogelijkheid om zijn sociaal-politieke en confessioneel-irenische utopieën te ventileren, zonder dat deze daar als auteur op aan te spreken is: het zijn immers de denkbeelden van een fantast. Bij de kenner van de literaire traditie echter, die achter de armetierige Jupiter de positieve held Don Quijote ziet opdoemen, bewerkt de verwijzing naar de Spaanse ridder een opwaardering van de utopie.

In *Das Prinzip Hoffnung*, het grote pleidooi voor de utopie als drijfveer van het menselijk bestaan, beschouwt Ernst Bloch Don Quijote, naast o.a. Faust en Don Juan, als een van de grote "Leitfiguren der Grenzüberschreitung",³¹ gepersonifieerde projecties van utopisch denken. Daarbij belichaamt Don Quijote voor Bloch in tegenstelling tot Faust de abstracte en absolute utopie, die bovendien nog op het verleden gericht is. Waar de werkelijkheid in Don Quijote's fantastische waanwereld doorbreekt, wordt ze in een nog fantastischer waanvoorstelling gesublimeerd: als Don Quijote wel lijkt te moeten inzien dat de door hem bevochten schaapskudde die hij voor een heel leger soldaten hield, echt uit schapen bestaat, beweert hij boudweg dat een jaloerse tovenaard de soldaten in schapen heeft veranderd,³² en voor de vlooiën van Jupiter bij Grimmelshausen luidde de redenering analoog. Juist hier ligt voor Bloch het gevaar van de quijoteske utopie: door een geperverteerd politiek romanticisme

kan ze worden misbruikt om de brede massa te verleiden. Anderzijds, en dat beschouwt Bloch als het positieve, is er geen eerlijk abstract sociaal idealisme mogelijk zonder een vleug quijotisme.³³ Bloch ziet Don Quijote in politiek-sociale dimensies. Vanuit zijn marxistische optiek kan hij een dergelijk politiek quijotisme uitsluitend als conservatieve utopie inschalen.

Blochs model van een in wezen conservatieve quijoteske utopie die in een sociaal-politieke context figureert, gaat min of meer op voor de Duitse Don-Quijote-figuren uit de barok en de romantiek. Jupiters visioen van een grote, machtige en zowel confessioneel als staatkundig eensgezinde Duitse natie is overduidelijk politiek. Het is, hoewel in wezen gericht op de toekomst, niet gespeend van reminiscenties aan een beter verleden, een soort geïdealiseerde *aetas aurea* van het Heilige Roomse Rijk, dat op zijn beurt met zijn staatsrechtelijke fictie van de *translatio imperii* het Augusteïsche *Imperium Romanum* idealiseerde. Voor de romantiek symboliseerde Don Quijote de overbrugging van de "Duplizität des Daseins", de toenmalige fundamentele ervaring van onvrede met het *hic et nunc*, die vooral voortkwam uit de geforceerde industrialisering en de sterk economische oriëntatie van de samenleving, sociaal-politieke fenomenen derhalve, die de mens vervreemdden, een ervaring ook die de tijd deed terugverlangen naar de overduidelijk ook geïdealiseerde late middeleeuwen.

De moderne Duitse Don Quijote van de jaren negentig van onze eeuw is daarentegen niet meer het vehikel van sociale en/of politieke utopieën à la Bloch. Ideologieën die zich als heilsleer presenteren, komen de laat-twintigste-eeuwer verdacht voor. Zijn Don Quijote belichaamt enkel nog de subjectieve utopie: hij is eerst en vooral een zonderling. Toch heeft ook hier het quijotisme een duidelijk positieve functie: in het subjectieve vlak voorkomt het, zoals overigens ook Bloch onderkende, een afglijden naar defaitisme.³⁴

De gerichtheid op het verleden is voor het moderne quijotisme niet klakkeloos een diskwalificatie, in de zin van een conservatieve gerichtheid zonder

oog voor de werkelijkheid van de dag. Het verleden wordt immers niet meer gezien als een lineaire ontwikkeling naar een steeds hoger plan, maar als een dynamische veelheid zonder overkoepelende zingeving. Het verleden, en daarmee ook de literaire traditie, is evenmin nog een ongestoord bezit. Dit laatste wordt gedeeltelijk zelfs al duidelijk uit de titel van de twee werken van Gerhard Köpf waarop ik nog even de aandacht wil richten, te weten de novelle *Borges gibt es nicht*³⁵ uit 1991 en de vertelling *Papas Koffer*³⁶ uit 1993.

Pandaemonium Thulserianum

De held van *Borges gibt es nicht* is een hoogleraar, een lusitanist, die zich in vakkringen onmogelijk heeft gemaakt door de these te verkondigen dat misschien niet Cervantes, maar best wel eens Shakespeare de auteur van de *Don Quijote* zou kunnen zijn. Hij is op het idee gekomen door een zinsnede in een van de Don-*Quijote*-colleges die Vladimir Nabokov in 1951 in Harvard had gehouden,³⁷ waar deze stelt dat Don Quijote enkel de schildknaap van King Lear is.³⁸ Bij Nabokov vond hij ook vermeld dat Shakespeare en Cervantes op precies dezelfde dag in 1616, op de feestdag van Sint Joris, gestorven zijn.³⁹ Dat maakt het voor de held van Köpfs novelle, wiens wereld enkel nog door boeken in het lood wordt gehouden, voorstelbaar dat Cervantes en Shakespeare in feite elkaars rol zouden kunnen hebben gespeeld.

Als uitgangspunten voor zijn betoog neemt de lusitanist Jorge Luis Borges' vertelling *Pierre Menard, auteur van de Quijote*⁴⁰ uit 1939 en een eigen, maar door Köpf vermoedelijk goeddeels aan Miguel de Unamuno⁴¹ ontleende theorie over Don Quijote's waanzin, die erop neerkomt dat in de roman de lezer weet dat hij gelezen wordt, terwijl tegelijkertijd de auteur weet dat hij geschreven wordt. Niet helemaal duidelijk is daarbij overigens waar voor de lusitanist de

grenzen tussen de impliciete en de expliciete auteur liggen. Vast staat wel dat het Gerhard Köpf erom gaat te laten zien dat de moderne auteur als 'naverteller' van oudere literatuur wezenlijk is gebonden en in zoverre inderdaad 'wordt' geschreven: "Don Quixote verhält sich zu Cervantes wie der Träumer zum Geträumten".⁴²

Hier worden niet alleen de tijdlagen diffuus en vloeien in elkaar, er ontstaat ook een cirkelbeweging van hellende werkelijkheidsvlakken, die niet enkel geldt voor Cervantes' *Don Quijote*, uiteraard gezien vanuit de optiek van de lusitanist, maar ook voor Köpfs Borges-boek zelf. Het Cervantes-betooog van de lusitanist is immers op een centrale plaats ingebed in een grotere handeling, die niet alleen op soortgelijke wijze de grenzen tussen literatuur en leven alsmede tussen heden en verleden doet vervagen, maar eveneens de kern van het betooog weerspiegelt.

Teleurgesteld over zijn miskennis in academische kringen en over een mislukte relatie trekt de lusitanist zich helemaal terug in de wereld van de boeken. Dan bereikt hem een mysterieuze uitnodiging om in Zuidoost-Azië zijn beruchte Cervantes-voordracht te houden. In het eerste hoofdstuk ontmoet hij tijdens een turbulente vlucht van Surabaya naar Bandung een oude Argentijn, die hem vertelt dat Borges slechts een verzinsel zou zijn van diens vriend en mede-auteur van enkele van diens boeken, Adolfo Bioy Casares, op zijn beurt de schrijver van *La invención de Morel*, een roman die net als de *Don Quijote* de verhouding van literatuur en werkelijkheid thematiseert.⁴³ Köpf heeft zich daarnaast voor deze episode zeker ook laten inspireren door Borges' korte prozatekst *El hacedor*, die in het Duits onder de titel *Borges und ich* bekend werd.⁴⁴ Centraal staat hier in ieder geval dezelfde vraag die voor de Don-Quijote-theorie van de lusitanist van cruciaal belang was, namelijk wat uiteindelijk werkelijkheid en wat fictie is, de auteur of zijn schepping.

Tijdens een treinreis van Bandung naar Jakarta in het tweede hoofdstuk

recapituleert de lusitanist zijn voordracht, die de lezer zo in een flashback leert kennen, tot in de wereld van de literatuur de werkelijkheid doorbreekt als de door Goethe voor de novelle vereiste "sich ereignete unerhörte Begebenheit": zonder verdere plichtplegingen deponeren conducteurs het lijk van iemand die door de trein is overreden in de coupé van de lusitanist.⁴⁵ Deze meent in de zwaar verminkte overledene zichzelf te herkennen. Er komt een proces van toenemende distantie tot het eigen ik op gang. De geleefde literatuur moet voor kritische reflectie wijken: een bezinning op de wrede politieke actualiteit van de dag in Azië en op het eigen onverwerkte verleden culmineert in een afrekening met de ouders en met de universiteit.

De grenzen van tijd en ruimte lijken hier opgeheven, maar dit alles kan niet verhouden dat de literaire sublimering van de werkelijkheid voortaan mislukt. In het morbide Macao valt de lusitanist steeds meer ten prooi aan hallucinaties, de kloof tussen subject en object, die als zelfreflectie begon, wordt steeds breder en de suïcidale neigingen nemen toe. Op het laatst ziet hij Borges, die niet zou bestaan, als zijn *alter ego*. Juist deze imaginaire Borges baant de weg voor de enige wending die mogelijk blijft: de terugkeer in de literatuur als ultieme vorm van overleven.

De cirkelbeweging is compleet: de handeling weerspiegelt de Don-Quijote-voordracht en het geheel lijkt zelfs teruggenomen te worden in de literatuur, als de lusitanist zich afvraagt, of hij dat wat hij beleefd denkt te hebben, misschien alleen maar heeft gelezen. Bij alle uitzichtloosheid van het aardse pogen, bij alle resignatie van het individu, blijft het verloren ideaal als utopie ongeschonden bewaard in de literatuur, en wel in de persoon van hem die ondanks alle mislukkingen het ideaal trouw bleef, in de ridder van de droevige figuur, Don Quijote:

“Nie hat es eine lächerlichere Figur gegeben als den Ritter von der traurigen Gestalt.
Und dennoch genügt allein sein über die Jahrhunderte reichen-
der Schatten, das Abbild des Spottes und der Erbärmlichkeit in
ein leuchtendes Vorbild zu verwandeln, worin das Erbarmen
überdauert wie die Fliege im Bernstein”.⁴⁶

Dat de Spaanse ridder van de droevige figuur uiteindelijk kan optreden als trooster van de resignerende intellectueel uit de revolutionaire generatie van 68, wiens zelfbeeld in het ongerede is geraakt, toont eens te meer de flexibiliteit aan van de stof en zijn vitaliteit door de eeuwen heen.

De structuur van het tweede boek van Köpf dat in de quijoteske verteltraditie staat, is heel wat minder gecompliceerd dan die van *Borges gibt es nicht*. De papa in *Papas Koffer* is de schrijver Ernest Hemingway. Voor de hoofdpersoon, een boekhandelaar met de veelzeggende bijnaam Hemingstein,⁴⁷ is Hemingway idool en levensvervulling tegelijk: van kleins af las Hemingstein alles wat hij van en over de Amerikaan onder ogen kreeg en bepaalt diens werk zijn leven. Omdat hij al vroeg wees was en zijn eigen vader niet de held bleek die hij in zijn dromen van hem had gemaakt, oriënteert zijn individuatie zich geheel en al op Hemingway, die zo als een soort Übevater met zijn werk tot richtsnoer voor Hemingsteins leven wordt. De lectuur bepaalt voortaan zijn hele bestaan.⁴⁸

Lezen is geen statische recapitulatie van wat tot het verleden behoort, het is een dynamische interactie met het heden en de toekomst. Boeken bieden mogelijkheden aan, ze wijzen, zoals Köpf met Borges formuleert, de blauwe weg van het mogelijke. De belichaming van dit aspect is bij Köpf de leraar Mürzig, de grote propagandist van de conjunctief als de mogelijkheidsvorm *par excellence*, een figuur overigens die zelf ook weer literatuur is en door Köpf

werd overgenomen uit het werk van Armin Ayren.⁴⁹ Voor Mürzig maakt de conjunctief de mens aan God gelijk,⁵⁰ al maakt hij hem niet tot God, d.w.z. pas de conjunctief met zijn potentieel aan mogelijkheden geeft het leven een zinnige hogere dimensie.⁵¹

Voor Hemingstein daarentegen ligt de zin van het leven in de “conjunctief van de koffer”.⁵² Ononderbroken is hij in alle uithoeken van de wereld op zoek naar de legendarische koffer met onbekende manuscripten van Hemingway, die diens eerste vrouw Hadley in 1922 op weg van Parijs naar Lausanne had verloren.⁵³ Al zijn reizen is één grote recapitulatie van Hemingways oeuvre, door wiens boeken hij de werkelijkheid ziet. Mürzig en Hemingstein ervaren allebei dat het *Eritis sicut dii* dat de conjunctief belooft, zijn grenzen heeft en de zin van het leven zich niet zo maar blootgeeft. De goddelijke pretenties waarmee Mürzig zijn conjunctivische bevelen lanceert, als zijn huishoudster uit het raam springt, halen niets uit en hij verdwijnt in de psychiatrische kliniek Irsee — *nomen est omen* — , terwijl Hemingstein de ominieuze koffer niet vindt, al lijkt hij er na een bezoek bij Marlene Dietrich, die naast Übevater Hemingway een soort Übermutter wordt, dichtbij te zijn geweest. Hij verdwijnt daarop in het niets waaruit hij is voortgekomen, naar Thulsern namelijk, niet echter dan na zijn hele zoeken naar zin teruggenomen te hebben in de literatuur, waarbij de vraag of de literatuur het leven een extra dimensie geeft of omgekeerd tot een surrogaat voor werkelijk leven wordt, onbeantwoord blijft.⁵⁴

De lusitanist uit *Borges gibt es nicht* en Hemingstein, de held van *Papas Koffer*, hebben allebei duidelijk trekken van Don Quijote: de toestand van de eerste aan het begin en — veelzeggend genoeg — ook aan het eind van zijn omzwervingen wordt zelfs in precies dezelfde bewoordingen omschreven als waarmee Cervantes in de bekende Duitse vertaling van Ludwig Braunfels de initiële situatie van zijn held kenschetste.⁵⁵ De tweede, Hemingstein dus, is een

pathologische lezer⁵⁶ à la Don Quijote, lijdt aan bibliomanie⁵⁷ en heeft al lang de grenslijn overschreden die literatuur en werkelijkheid scheidt.⁵⁸ Allebei kunnen ze, zoals Köpf het met een verwijzing naar Borges' bekende vertelling *De bibliotheek van Babel*⁵⁹ formuleert, "aus den Büchern nicht mehr hinausfinden".⁶⁰

Voor de lusitanist en voor Hemingstein is Thulsern het centrum van hun bestaan; ze komen er vandaan en keren ernaar terug, misschien zijn ze er zelfs nooit uit weggeweest. Köpfs literaire kosmos, die men op iedere landkaart tevergeefs zal zoeken, ontleent zijn idyllische naam aan Thule, het mythische *ultima Thule* uit de noordse sagenwereld, en aan Luserna in Noord-Italië.⁶¹ Maar Thulsern zelf is allesbehalve idyllisch. Het is een "Friedhof der Utopien",⁶² de zwaartekracht van Thulsern remt de hoge vlucht der idealen: "dem Kreuz des Südens steht die Thulserner Schwerkraft entgegen", schrijft Köpf in zijn jeugdroman *Bluff oder Das Kreuz des Südens*.⁶³ Thulsern staat in feite voor ons moderne bestaan met zijn vergeefs zoeken naar zin.

Thulsern heeft één belangrijke eigenschap die het ondanks alle negatieve connotaties tot een dynamisch geheel maakt, dat ergens steeds aanlokkelijk blijft:⁶⁴ het ontstaat namelijk "durch das Nacherzählen dessen, was vorher nicht da war".⁶⁵ Dat mag paradox klinken, maar het bevat wel het centrale principe van Köpfs literair werk, dat immers geheel rond Thulsern als de periferie die steeds meer tot centrum wordt en de eigen geschiedenis weerspiegelt,⁶⁶ is gecentreerd. Navertellen houdt voor Köpf in dat zijn figuren geleefde intertextualiteit belichamen, zoals Don Quijote de ridderromans die hij gelezen had, na-leefde, ze al levend navertelde. In de geleefde navertelling en al lezende en herkende construeren de helden van het verhaal en de lezer ieder voor zich hun historiciteit in een tijd die zichzelf niet meer in een historische continuïteit kan plaatsen: het geleefde navertellen wordt zo tot een "fiktive 'Original'-Biographie".⁶⁷

De geleefde navertelling is voor Köpf geen statische *laudatio temporis acti*, maar een dynamische interactie tussen heden en verleden, zelfs met duidelijke implicaties voor de toekomst, althans voor het toekomstperspectief: literatuur is immers “das einzige Medium, das sich gegen den Verlust der Utopie sperrt”.⁶⁸ Anders gezegd: literatuur is de enige mogelijkheid boven de bekrompenheid van Thulsern uit te stijgen.

Voor Köpf is de dynamiek van de productieve intertextualiteit het best verwoord in Kierkegaards bekende adagium over de herhaling, dat in de moderne Duitse literatuur wel vaker rondspookt⁶⁹ en waarvan Köpfs meest recente boek *Der Weg nach Eden*⁷⁰ één grote illustratie vormt:

“Wiederholung und Erinnerung aber sind, einem Wort Kierkegaards zufolge, dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung: *Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert wird*”.⁷¹

In het dynamische spanningsveld van herhaling en herinnering dat de geleefde navertelling constitueert, worden bruggen geslagen over de grenzen van de tijd en de mogelijkheden heen.⁷² Ze worden geschraagd door twee pijlers. De ene is die van het conjunctivische vertellen, dat Mürzig belichaamde en dat bij al het navertellen de “blauwe Weg des Möglichen” openhoudt, zodat de fantasie — blauw is immers de kleur van het romantische verlangen — niet bezwijkt onder het drukkende gewicht van de factisch-empirische werkelijkheid.⁷³ De andere pijler is de ‘Vergegenkunft’, een begrip dat Köpf heeft overgenomen van Günter Grass⁷⁴ en dat eveneens het vertellen, en dat is in wezen navertellen, openhoudt, maar dan tegenover de beperkingen die de tijd oplegt. ‘Vergegenkunft’ als combinatie van ‘Vergangenheit’, ‘Gegenwart’ en ‘Zukunft’

symboliseert de vierde tijdsdimensie. Terwijl echter de 'Vergegenkunft' zich bij Grass in de indicatief voltrekt ("Gestern wird sein, was morgen gewesen ist"),⁷⁵ is bij Köpf de conjunctief de eigenlijke maat van de vierde dimensie:⁷⁶ hem komt het erop aan, "vorauszusehen, wie es gewesen sein könnte, wenn es dereinst geschähe".⁷⁷ De paradox Thulsern, Köpfs centrum van de geleefde navertelling, dat zijn helden ontvluchten als een *locus terribilis* van mediocriteit om er uiteindelijk toch weer naar terug te keren als ware het hun reddingsanker, oorsprong en laatste rustplaats van hun utopieën, ontstaat vanuit de conjunctief der 'Vergegenkunft', die — als mogelijkheid — navertelt, wat tevoren niet bestond.⁷⁸

De conjunctief der 'Vergegenkunft' als de modus der geleefde intertextualiteit is de kern van Köpfs poëtica, die hij pregnant verwoordt in het programma van zijn droomboek, dat het boek van zijn leven is en waarvan het motto luidt:

"Der Schriftsteller muß sein, was und wie er schreibt.
Köpf ist der Konjunktiv von Kopf".⁷⁹

Slot

De constructie van het verleden in een proces van geleefde navertelling tot een nieuw, open veld van mogelijkheden in een vierde dimensie die heden, verleden en toekomst neutraliseert, is slechts een schijn-exercitie omdat die vierde dimensie alleen in de literatuur bestaat en als zodanig enkel surrogaat is voor de externe zingeving van het bestaan, die voor de zeventiende-eeuw nog vanzelfsprekend was. De barokke mens bekeek Don Quijote vanuit de optiek van de bekende *Theatrum-vitae-humanae*-metafoor, die voor

ieder leven gold en die Vondel in 1637 treffend verwoordde in zijn inscriptie boven de toegangspoort van de nieuwe Amsterdamse schouwburg: "De weereld is een speeltooneel, Elck speelt zijn rol en krijght zijn deel".⁸⁰ Aan het eind van het toneel dat het leven is, stond God als de grote regisseur die het spel zijn zin gaf. Daarom was er voor Cervantes' Don Quijote aan het einde van zijn leven redding en perspectief in de morele bevestiging van zijn wandel die hem tot Alonso Quijano de Goede maakte. Voor de moderne Don Quijote is de enige in aanmerking komende metafoor die van Borges' bibliotheek van Babel, waarin uiteindelijk niemand dat ene boek van zijn leven vindt.

Waar we spreken van de actualiteit van de barok mogen we verschillen als deze niet uit het oog verliezen. Recent onderzoek naar de receptie van de barokliteratuur in onze eeuw, heeft de productieve dialoog van de moderne auteur met de literatuur van toen proberen te verklaren vanuit gemeenschappelijke trekken in de beleving van de werkelijkheid, zoals de oorlogservaring, het eindtijdbesef, de belangstelling voor het sexuele, en vanuit specifiek literaire verwantschap, zoals raakpunten in de benadering van taal, de voorliefde voor woordspelingen en dergelijke.⁸¹ Het hele veld van de intertextualiteit, met daarbinnen de bijzondere vorm van het quijoteske vertellen, is echter tot op heden aan de aandacht ontsnapt, hoewel het die belangstelling zeker gedeeltelijk mede zou kunnen verklaren. Ook hier mogen echter de verschillen niet uitgevlakt worden. De barokke auteur kon uit een geschreven traditie putten, waarvan de consistentie en het gezag voor hem nog een vanzelfsprekende zaak waren: zoals alles had ook de traditie zijn plaats in de goddelijke *ordo* en de nog steeds filologisch georiënteerde wetenschappelijkheid zou zonder het gewicht dat aan de *auctoritas* werd gehecht, zelfs geen bestaansrecht hebben gehad.

Voor de barokke Don Quijote van Cervantes dekten de woorden en de werkelijkheid elkaar nog, zo laat Köpf zijn lusitanist zeggen,⁸² al zullen we er op z'n laatst sinds Foucault, voor wie Don Quijote een epistemologische

omslag markeert,⁸³ aan toe moeten voegen: voor diens subjectieve gevoelen nog.⁸⁴ Ondanks een soortgelijke subjectieve perceptie geldt Jupiters idealistische utopie bij Grimmelshausen, waar ze op de toekomst ziet, al heeft ze een conservatief randje, in wezen als realiseerbaar, *Deo volente* uiteraard. Bij Köpf daarentegen is Don Quijote nog slechts een zoeker naar zin tegen beter weten in; de metafysische inbedding, die zijn barokke stamvader zekerheid gaf, heeft hij verloren. De vergeefsheid van zijn doen en laten is bij voorbaat bekend. En de utopie die de mens nodig heeft om te overleven ondanks alles, is getransponeerd naar Thulsern, dat alleen als literaire projectie bestaat, als sublimering en ontmaskering van het menselijk bedrijf tegelijkertijd. Toch heeft de huidige Don Quijote ook een opwekkende trek: hij toont, net als de pícaro overigens, aan dat de actualiteit van de barok vandaag de dag allerminst een krampachtig behoeven van iets ouds is dat zichzelf heeft overleefd, maar veeleer een dynamisch proces van nieuwe zingeving van het oude, en dat zegt uiteindelijk genoeg over de vitaliteit van de barok.

Dank

An het einde van mijn rede gekomen, wil ik graag allereerst getuigen van mijn erkentelijkheid jegens het Bestuur van de Stichting Katholieke Universiteit Nijmegen en jegens het College van Bestuur voor mijn benoeming, maar zeker niet in de laatste plaats ook jegens het Bestuur van de Faculteit der Letteren, dat mij heeft voorgedragen voor de functie die ik vandaag met deze rede officieel heb aanvaard. Ik spreek de hoop uit dat ik het vertrouwen dat U mij met deze benoeming hebt gegeven, waar zal kunnen maken.

Het is voor mij niet doenlijk om adequaat de dank onder woorden te brengen die ik verschuldigd ben aan al degenen die als leermeester, vriend en

collega aan mijn academisch leven mede inhoud geven. Ik kan slechts enkele namen noemen, maar sluit uitdrukkelijk allen in, bij wie ik in geestelijk opzicht in het krijt sta. Telkens weer mag ik van velen concreet ervaren, wat *universitas* eigenlijk betekent.

Hooggeleerde Kluge, U hebt een deel van Uw leeropdracht aan mij willen afstaan. Ik zie dat als een bezegeling van onze goede samenwerking door de jaren heen. Het is voor mij een eer Uw *collega proximus* te mogen zijn.

Hooggeleerde Pörnbacher, U hebt als leermeester en als begeleider van mijn proefschrift mij de ogen geopend voor de rijkdommen van met name de Zuidduitse geestelijke literatuur van de barok, U hebt mijn wetenschappelijke belangstelling geleid. Ik ben U daar buitengewoon dankbaar voor.

Hooggeleerde Bots, beste Hans, ook jij hoort tot mijn leermeesters van het eerste uur. Jij hebt mijn eerste schreden op het terrein van de Europese cultuur van de Vroege Nieuwe Tijd richting gegeven. Mijn eerste publicatie verscheen onder jouw aegide. Onze samenwerking op vele gebieden is hecht en gedegen. Jij houdt, waar nodig, mijn schreden op zinnige wijze in het gareel. Ik ben je heel veel dank verschuldigd.

Hooggeleerde van Ingen, beste Ferdinand, al heb ik nooit bij jou college gelopen, toch wil ik je graag volmondig mijn mentor noemen: jij hebt me binnengeleid in de internationale wereld van het barokonderzoek, je hebt me gestimuleerd en met je voorbeeld geïnspireerd. Daarvoor zeg ik je dank.

Zahlreichen Kollegen im Ausland, die hier nicht zugegen sein konnten, verdanke ich viele Anregungen und mannigfaltige Förderung. Ich will heute nur die Namen nennen der Professoren Roloff in Berlin, Martino in Wien und Battafarano in Trento, mit denen mich über Jahre hinweg gemeinsame Forschungsinteressen und herzliche Beziehungen verbinden. Ihnen allen, aber auch vielen, die ich hier nicht namentlich genannt habe, bin ich sehr zu Dank verpflichtet.

Beste Ulrike, Wus en Jan, wij hebben met elkaar de goede en de slechte tijden aan het instituut gedeeld. We weten wat we aan elkaar hebben, wat de toekomst voor ons vak ook moge brengen. Dank voor jullie solidariteit en voor jullie hulp! In mijn dank aan jullie wil ik ook onze oud-collegae betrekken en van hen alleen hier diegenen bij name noemen die tevens ook mijn leermeesters waren, jou, Hooggeleerde Stoks, beste Frans, U, zeergeleerde Maassen, jou, zeergeleerde van Oorschot, beste Theo, en jou, zeergeleerde Peeters, beste Jo. Al zien we elkaar niet meer iedere dag, de verbondenheid is gebleven.

Dames en Heren Studenten, van doceren leer je niet zelden meer dan van studeren. U hebt mij vaak weten te bezielen. Don Quijote had zich, zo schreef Grimmelshausen, "überstudirt". Dat zal U, gezien het keurslijf waarin de overheid U perst, niet zo gemakkelijk meer overkomen. Toch hoop ik dat ik me met U in het avontuur mag blijven storten dat literatuur heet.

Op deze plaats gedenk ik met respect mijn ouders. Zij hebben mij de mogelijkheid geboden die weg in te slaan die uiteindelijk die van mijn leven is geworden.

Lieve Anneke, Benedikt, Stefanie en Patricia! Je allernaaste omgeving is de spiegel van je ziel. Jullie kennen als geen ander mijn quijoteske trekken. Jullie geven er mij de ruimte voor en zijn tegelijk de realisten aan mijn zijde. Mét jullie heeft het leven zin!

Ik dank U voor Uw aandacht.

Noten

- 1 Johan Huizinga, *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*.³ Haarlem 1963, p. 6. Huizinga's studie is een bewerking van drie voordrachten die hij in januari 1932 in Keulen hield. De Duitse versie verscheen in 1933: Johan Huizinga, *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts. Ihre sozialen Grundlagen und nationale Eigenart*. Jena 1933. (= Schriften des Deutsch-Niederländischen Instituts Köln 1). De geciteerde passage is hier afgedrukt op pagina 5: "Das Wort Barock in seinem modernen wissenschaftlichen Sinne ist ein Testimonium paupertatis des Geistes".
- 2 Voor de geschiedenis van het literaire barokbegrip vgl. Hans-Harald Müller, *Barockforschung: Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870-1930*. Darmstadt 1973. (= Germanistik 6); Herbert Jaumann, *Die deutsche Barockliteratur. Wertung - Umwertung. Eine wertungsgeschichtliche Studie in systematischer Absicht*. Bonn 1975. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 181); Wilfried Barner (red.), *Der literarische Barockbegriff*. Darmstadt 1975 (= Wege der Forschung 358); Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Barockliteratur*. Stuttgart 1987. (= Sammlung Metzler 234), vooral p. 1-8.
- 3 Barner, *Barockbegriff*, p. 3.
- 4 Karl Otto Conrady, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Mit Beiträgen von Horst Rüdiger und Peter Szondi und Textbeispielen zur Geschichte der deutschen Philologie. Reinbek bei Hamburg 1966. (= Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie 252-253), p. 111-133.
- 5 Sabine Griese, Hubert Kerscher, Albert Meier, Claudia Stockinger (red.), *Die Leseliste. Kommentierte Empfehlungen*. Stuttgart 1994. (= Reclam Universal-Bibliothek 8900), p. 24-29.
- 6 Wulf Segebrecht, *Was sollen Germanisten lesen? Ein Vorschlag*. Berlin 1994, p. 37-39.
- 7 Klaus Grubmüller, Günter Hess (red.), *Bildungsexklusivität und volkssprachliche Literatur - Literatur vor Lessing - nur für Experten?* Tübingen 1986. (= Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985: Kontroversen, alte und neue 7), p. 117-237: Literatur vor Lessing - nur für Experten? 15. Forum des Kongresses. Leitung: Günter Hess, Marian Szyrocki, Max Wehrli.
- 8 Max Wehrli, *Literatur vor Lessing - nur für Experten? Vom Fortleben der Literatur im Rücken der Experten*. In: Grubmüller, Hess, *Bildungsexklusivität*, p. 122-126.

- 9 Ralf Sudau, *Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 1985. (= Studien zur deutschen Literatur 82), p. 1-95.
- 10 Guillaume van Gemert, *Die Jungfrau von Magdeburg. Walter Mehring und Grimmelshausen*. In: *Morgen-Glantz* 4 (1994), p. 211-240.
- 11 Eberhard Mannack, *Barock in der Moderne. Deutsche Schriftsteller des 20. Jh. als Rezipienten deutscher Barockliteratur*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1991, p. 29-57.
- 12 Sudau, *Werkbearbeitung*, p. 97-217.
- 13 Wolfgang Lohmeyer, *Die Hexe. Roman eines schrecklichen Wahns*. München 1976; *Idem, Der Hexenwalt*. München 1979; *Idem, Das Kölner Tribunal*. München 1981. Vgl. Guillaume van Gemert, *Die literarische Auseinandersetzung mit Friedrich Spee im 20. Jahrhundert. Das Spee-Bild in den Romanen von Hans Eschelbach und Wolfgang Lohmeyer*. In: Klaus Garber (red.), *Europäische Barock-Rezeption*. Wiesbaden 1991. (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 20), p. 749-769.
- 14 Ingeborg Engelhardt, *Hexen in der Stadt*. Stuttgart 1971. Sinds 1975 verschijnt het boek als DTV-Taschenbuch nr. 7196. De 17de oplage daarvan verscheen in februari 1994. Vgl. Hans Müskens, *Friedrich Spee als literarische Gestalt*. In: *Spee-Jahrbuch* 1 (1994), p. 117-146.
- 15 Vgl. Sudau, *Werkbearbeitung*, p. 247. De uitdrukking werd in dit verband voor het eerst gebezigd door Willy Michel, *Poetische 'Horizontverschmelzung' im Drama und Roman. Peter Weiss' 'Hölderlin' und Peter Härtlings 'Hölderlin'*. In: Willy Michel, *Die Aktualität des Interpretierens*. Heidelberg 1978. (= Medium Literatur 11), p. 176-196.
- 16 Een goed overzicht van de ontwikkeling van de Duitse schelmenroman biedt: Jürgen Jacobs, *Der deutsche Schelmenroman. Eine Einführung*. München, Zürich 1983. (= Artemis Einführungen 5). Vgl. ook: H. van Gorp, *Inleiding tot de picareske verhaalkunst of de wederwaardigheden van een anti-genre*. Groningen 1978.
- 17 Robert Alter, *Die Unkorruptierbarkeit des pikaresken Helden*. In: Helmut Heidenreich (red.), *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969. (= Wege der Forschung 163), p. 455-477. Oorspronkelijk in: Robert Alter, *Rogue's Progress. Studies in the Picaresque Novel*. Cambridge Mass. 1964, p. 11-34.
- 18 Guillaume van Gemert, *Don Quijote und Sancho Panza zugleich — Marginalien zu Vigoleis' pikaresker Natur in Thelens 'Insel des zweiten Gesichts'*. In: *Duitse Kroniek* 37 (1987), p. 40-59. Hier vooral p. 47-48.
- 19 Over Köpf en zijn werk o.a. Herbert Kaiser, *Gerhard Köpf*. In: Heinz Ludwig Arnold

- (red.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 1978 c.v. [losbladig naslagwerk].
- 20 Vgl. J.H. Scholte, *Zonagri Discurs von Waarsagern. Ein Beitrag zu unserer Kenntnis von Grimmelshausens Arbeitsweise in seinem Ewigwährenden Calendar mit besonderer Berücksichtigung des Eingangs des Abentheuerlichen Simplicissimus*. Amsterdam 1921. (= Verhandlungen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam. Afdeling Letterkunde. Nieuwe Reeks XXII, 3). [Reprint: Wiesbaden 1968]; Günther Weydt, *Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen*. Bern, München 1968; Manfred Koschlig, *Das Ingenium Grimmelshausens und das 'Kollektiv'*. Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Werkes. München 1977.
 - 21 Teresa de Lauretis, *Das Rätsel der Lösung — Umberto Eco's 'Der Name der Rose' als post-moderner Roman*. In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (red.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg 1986, p. 251-269.
 - 22 Umberto Eco, *Naschrift bij De naam van de roos*. Vertaald door Henny Vlot. Amsterdam 1984, p. 81-83.
 - 23 *Ibid.*, p. 84.
 - 24 In het vervolg wordt Cervantes' *Don Quijote* geciteerd naar de Duitse vertaling van Ludwig Braunfels, die klaarblijkelijk ook door Gerhard Köpf werd gebruikt (vgl. noot 55): Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. München 1985. (= DTV 2080).
 - 25 Vgl. Hans Geulen, *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungsweisen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock*. Tübingen 1975, p. 149. Verder: Christoph Strosetzki, *Miguel de Cervantes. Epoche, Werk, Wirkung*. München 1991, vooral p. 143-148.
 - 26 Wolfgang Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster 1958. (= Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft II, 7).
 - 27 Vgl. Tjard W. Berger, *Don Quixote in Deutschland und sein Einfluss auf den deutschen Roman (1613-1800)*. Heidelberg 1908. [Diss. Heidelberg].
 - 28 Richard Alewyn, *Die ersten deutschen Übersetzer des 'Don Quixote' und des 'Lazarillo de Tormes'*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 54 (1929), p. 203-216; Hermann Tiemann, *Der deutsche Don Kichote von 1648 und der Übersetzer Aeschacius Major*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 58 (1933), p. 232-265. Tiemann had in 1928 ook een

- heruitgave van de oudste Duitse Don-Quijote-vertaling doen verschijnen: Miguel de Cervantes Saavedra, *Erster Theil Der abentheurlichen Geschichte des scharpffsinnigen Lehns- und Rittersassen/ Juncker Harnisches auß Fleckenland/ Auß dem Spanischen ins Hochteutsche versetzt Durch Pahsch Basteln von der Sohle*. Hamburg 1928.
- 29 De tweede oplage verscheen in 1669 in Frankfurt vgl. Curt von Faber du Faur, *German Baroque Literature. A Catalogue of the Collection in the Yale University Library*. New Haven 1958, p. 239, nr. 915.
- 30 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Werke I, I*. Herausgegeben von Dieter Breuer. Frankfurt/M. 1989. (= Bibliothek der frühen Neuzeit. Zweite Abteilung 4,1), p. 253.
- 31 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/M. 1983. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 3). 3 delen. Hier: p. 1175.
- 32 Cervantes, *Don Quijote*, p. 153: "Da sprach Sancho zu ihm: 'Hab ich's Euch nicht gesagt, Señor Don Quijote, Ihr solltet umkehren, weil die, so Ihr angreifen wolltet, keine Kriegerheere, sondern Schafherden wären?'. 'Ja, auf solche Weise vermag jener Schurke von Zauberer, mein Feind, alles verschwinden zu lassen und umzugestalten! Du mußt wissen, Sancho, daß es den besagten Zauberern sehr leicht ist, alles vor uns erscheinen zu lassen, was sie wollen, und der Bösewicht, der mich verfolgt, neidisch auf den Ruhm, den er mich im Begriffe sah von diesem Kampfe zu gewinnen, hat die Feindesgeschwader in Schafherden verwandelt" (Boek 1, Hfdst. 18).
- 33 Bloch, *Prinzip*, p. 1227: "Don Quichottismus dagegen bleibt fast überall in der Vor-Welt, sei es der Bohème, sei es der politischen Romantik, sei es der idealistischen Utopie; der Traum landet hier nicht oder nur kurze Zeit, als mißbraucht oder legendär. Im Traum des Unbedingten lebt zwar, besonders bei Don Quichotte, das vollkommen religiöse Gewissen, daß das Gegebene nicht das einleuchtend Wahre sein kann, daß über der vorliegenden Tatsachenlogik noch eine verschollene und verschüttete Evidenz gilt, in der erst die Hoffnungs-Wahrheit, als Welt für uns, wohnt. Doch im Don Quichottismus als Methode sinkt auch die Leidenschaft der Reinheit, welche eine ihr angemessene Welt herausführen will, ins Harmlose oder Aufgespreizte, ins Unwesentliche und Extravagante zurück".
- 34 *Ibid.*, p. 1234: "Ja solange die Geschichtswelt aus der objektiven Möglichkeit und aus dem subjektiven Faktor besteht, wird der subjektive Faktor, um kein defaultistischer zu sein, allemal ein Element des recht verstandenen Quichottismus besitzen".

- 35 Gerhard Köpf, *Borges gibt es nicht. Eine Novelle*. Frankfurt/M. 1991.
- 36 Gerhard Köpf, *Papas Koffer*. Hamburg 1993.
- 37 Vladimir Nabokov, *Die Kunst des Lesens. Cervantes' 'Don Quijote'*. Herausgegeben von Fredson Bowers. Mit einem Vorwort von Guy Davenport. Aus dem Amerikanischen von Friedrich Polakovics. Frankfurt/M. 1991. (= Fischer Taschenbuch 10801). Het origineel was in 1983 onder de titel *Lectures on Don Quixote* in New York verschenen.
- 38 *Ibid.*, p. 35: "Ich wende mich gegen Feststellungen wie '(das) Wahrnehmungsvermögen (von Cervantes) war ebenso empfindlich, sein Verstand so einfühlsam, seine Phantasie so aktiv und sein Humor so tiefgründig wie all dies bei Shakespeare war'. O nein — selbst wenn wir Shakespeare auf seine Komödien reduzieren, hinkt Cervantes in allem und jedem hinter ihm her. *Don Quijote* ist bloß der Schildknappe des *König Lear* — wenngleich ein recht wackerer. Das einzige, worin Cervantes und Shakespeare einander ebenbürtig sind, ist ihr großer Einfluß, ihr geistiges Weiterwirken — ich habe dabei den langen Schatten vor Augen, der über eine rezeptive Nachwelt fällt — den Schatten eines geschaffenen Bildes, das unabhängig von dem Buch weiterlebt, aus dem es hervorgetreten ist. Dennoch, Shakespeares Stücke werden weiterleben auch ohne solchen Schatten". Bij Köpf, *Borges*, p. 57, is de hele centrale zin cursief gezet, zodat in het midden blijft, of op de werken of op de personen wordt gedoeld: "Ich war dieser Idee verfallen, seit ich auf einem turbulenten Flug über die Anden in Vladimir Nabokovs Vorlesungen den Satz gefunden hatte: *Don Quixote ist bloß der Schildknappe des König Lear*".
- 39 Nabokov, *Kunst*, p. 35: "Man hat angemerkt, daß beide Autoren am St. Georgstag des Jahres 1616 gestorben seien, 'nachdem sie gemeinsam den Drachen des falschen Scheins erlegt hatten', wie Bell (S. 34) es recht launig, aber zutreffend formuliert: weit davon entfernt, den Drachen zu erlegen, haben sowohl Cervantes als auch Shakespeare, jeder auf seine Weise, dieses reizende Untier vielmehr vorgeführt, es an die Leine genommen, um sein schillerndes Schuppenkleid und seinen melancholischen Blick zur Freude der Literatur auf ewig festzuhalten. (Übrigens, wenn auch der dreiundzwanzigste April beider Todestag ist — und mein Geburtstag —, so sind Cervantes und Shakespeare doch nach unterschiedlichem Kalender gestorben: eine Lücke von zehn Tagen klafft zwischen den beiden Daten.)".
- 40 Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, Autor des 'Quijote'*. In: Jorge Luis Borges, *Fiktionen (Ficciones). Erzählungen 1939-1944*. Übersetzt von Karl August Horst, Wolfgang Lüchtning und Gisbert Haefs. Frankfurt/M. 1993. (= Werke in 20 Bänden. Bd. 5; Fischer

- Taschenbuch 10581), p. 35-45.
- 41 Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra*. In: *Id., Obras completas*. Tomo 4. Madrid 1958, p. 63-384; *Id., Niebla*. Madrid 1984, p. 207. Vgl. ook: *Id., Sobre el quijotismo de Cervantes*. In: *Id., Obras completas*. Tomo 5. Madrid 1958, p. 741-745, vooral p. 741: "En mi obra *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada*, exageré acaso por vía de paradoja y para mejor revelar el idealismo que la informa, mi culto a Don Quijote a expensas de Cervantes. Era mi objeto de mostrar que lo real, lo duradero, lo eterno, es la obra de uno. El mismo Cervantes comentó lo de que cada uno es hijo de sus obras, y así podemos decir que más bien que Don Quijote es hijo de Cervantes, Cervantes es hijo de Don Quijote".
- 42 Köpf, *Borges*, p. 59-61. Daar ook: "Darüber verliert Don Quixote den Verstand: auf zweifache Weise. Erstens beim Lesen und zweitens, als er gelesen wird. Einerseits ist Don Quixote der Akteur seiner eigenen Abenteuer. Zwischen den Taten seiner Abenteuer und den Worten gibt es keinen Bruch. Stets stimmen für ihn Worte und Wirklichkeit überein, weil seine Wirklichkeit aus nichts anderem besteht als aus Worten, die er gelesen hat. Andererseits aber entdeckt Don Quixote, daß er nichts weiter ist als das Thema eines apokryphen Romans. Das heißt: zum erstenmal in der Geschichte weiß eine literarische Figur, daß sie in derselben Zeit ihre Abenteuer erlebt, in der sie geschrieben wird. Als Leser von Romanen scheitert Don Quixote, weil er die Bücher in die Wirklichkeit überführen will. Sobald er aber selbst Gegenstand der Lektüre wird, beginnt er, die Wirklichkeit zu überwinden, indem er sie mit seiner Lektüre über sich infiziert. Daraus folgt, meine Damen und Herren: Cervantes läßt uns die Seiten eines Buches aufschlagen, in dem der Leser weiß, daß er gelesen wird. Zugleich weiß aber der Autor, daß er geschrieben wird".
- 43 Bioy Casares' *Invención de Morel* verscheen in 1940 in Buenos Aires en werd in 1956 door Karl August Horst in het Duits vertaald onder de titel *Morels Erfindung*. Ik baseer mij op deze vertaling, die ook als Suhrkamp Taschenbuch (nr. 939) verscheen (Frankfurt/M. 1983).
- 44 Jorge Luis Borges, *Borges und ich*. In: Jorge Luis Borges, *Borges und ich. (El hacedor). Kurzprosa und Gedichte 1960*. Übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs. Frankfurt/M. 1993. (= Werke in 20 Bänden. Bd. 9; Fischer Taschenbuch 10585), p. 46-47. Een letterlijke vertaling van het woord 'el hacedor' in het Duits ('der Macher')

- zou heel andere associaties wekken dan Borges bedoeld had. Vgl. *ibid.*, p. 147:
 Editorische Notiz.
- 45 Köpf, *Borges*, p. 71: "Dieses Ereignis bezeichne ich in meinem Leben als die sich ereignete unerhörte Begebenheit. Von jetzt an konnte ich mir selbst zusehen".
- 46 *Ibid.*, p. 172.
- 47 Köpf, *Koffer*, p. 105.
- 48 *Ibid.*, p. 12: "In Wirklichkeit fing alles natürlich damit an, daß ich begann, Kurzgeschichten von Hemingway zu lesen, der seinerzeit noch lebte. Es war wie eine Infektion mit lebenslangem hohem Fieber. Vielleicht hatte ich damals schon, ohne es wirklich zu wissen, den Wunsch, eines Tages nicht mehr aus den Büchern hinauszufinden, sondern ganz in ihnen aufzugehen und darin zu verschwinden".
- 49 *Ibid.*, p. 162: "Ich habe mich nur deshalb hierher nach Irsee versetzen lassen, weil ich, wie du weißt, in Wirklichkeit aus einem leider vergriffenen und nie mehr aufgelegten Roman über den Konjunktiv stamme [...]". Vgl. Armin Ayren, *Buhl oder Der Konjunktiv*. Tübingen 1982; *Id.*, *Über den Konjunktiv*. Eggingen 1992. (= Parerga 7).
- 50 Köpf, *Koffer*, p. 161 is sprake van de "Gottähnlichkeit, die der Konjunktiv ermöglicht".
- 51 *Ibid.*, p. 155: "Nur der Konjunktiv bewirkt, daß ich nicht Gott bin. Nein, halten Sie mich nicht für größtenwahnsinnig: ich, Sie, wir alle wären Gott, könnten wir den Graben überspringen, der sich auf tut zwischen Konjunktiv I und Konjunktiv II. Denn wer von uns träumt nicht zuweilen von einer besseren Welt, die er sich gerne schüfe, könnte er nur? Aber ach, wir können nur träumen, nur wünschen. Gott — Er kann. Er sagt: Sie sei und diese Welt ist. Wir hingegen, wir müssen uns begnügen mit einem schwachen *O wenn sie doch wäre!* Zwischen diesem *sei* und *wäre* klafft der Abgrund. Wir stehen herüber, Er drüber. Und doch muß man hinüberkönnen. Erinnern Sie sich an *als ob, wie wenn?* Da berühren sich Konjunktiv I und Konjunktiv II, sind fast vertauschbar, da ist der Graben aufgefüllt, da gibt es eine Brücke. Der Mensch kann Gott näherkommen, der Weg führt durch die Geheimnisse des Konjunktivs. Welch höheres Ziel könnte es geben? Spüren Sie, daß die Grammatik den letzten Fragen und ihrer Beantwortung viel näher ist als alle Philosophie und Religion?".
- 52 *Ibid.*, p. 104.
- 53 Vgl. *Ibid.*, p. 55-56.
- 54 *Ibid.*, p. 182: "Vielleicht bin ich tatsächlich auch nie aus meinem Thulserner Nest heraus und vom Fleck gekommen. Vielleicht war alles nur Hemingways Reise durch meinen

- Kopf. Und vielleicht habe ich mich mein ganzes Leben lang in meine Schuhschachtel zurückgezogen und darin gewühlt und mir alles nur eingebildet: weil ich es einmal, mehrmals, immer wieder gelesen habe und mir damit eine Welt schuf, die es nur für mich gab und in der ich mich wirklich wohl fühlen konnte. Auch das mag seinen Grund und seine Berechtigung haben. Aber eine Frage quält mich dennoch ohne Unterlaß: habe ich mein Leben verfehlt, weil ich es nur gelesen habe, oder habe ich es deshalb intensiver gelebt als so mancher andere und dadurch mehr von der Welt gehabt? Habe ich mich ins Leben hinein- oder aus ihm hinausgelesen? Oder habe ich es lesend in den Sand gesetzt? Ist nur derjenige wirklich wach, der das Bewußtsein hat zu träumen? Und wie ist das Erwachen? Versöhnung, Entblößung, Katastrophe oder Zynismus? Bis jetzt habe ich keine rechte Antwort darauf gefunden. Weder bei Mürzig noch bei Hemingway”.
- 55 Köpf, *Borges*, p. 7 en 172: “Ich war am Ende, verriegelte Fenster und Türen und versenkte mich so tief in die Welt der Bücher, daß mir die Nächte vom Zwielight zum Zwielight und die Tage von der Dämmerung bis zur Dämmerung über dem Lesen hingingen”. Vgl. Cervantes, *Quijote*, p. 23: “Schließlich versenkte er sich so tief in seine Bücher, daß ihm die Nächte vom Zwielight bis zum Zwielight und die Tage von der Dämmerung bis zur Dämmerung über dem Lesen hingingen; [...]”.
- 56 Köpf, *Koffer*, p. 103.
- 57 *Ibid.*, p. 58 en 60.
- 58 *Ibid.*, p. 131.
- 59 Jorge Luis Borges, *Die Bibliothek von Babel*. In: *id.*, *Fiktionen*, p. 67-76.
- 60 Vgl. Köpf, *Koffer*, p. 12 (Zie noot 48). Zie ook noot 67.
- 61 Gerhard Köpf, *Der blaue Weg des Möglichen. Franz Loquai im Gespräch mit Gerhard Köpf*. In: Franz Loquai (red.), *Gerhard Köpf*. Eggingen 1993. (= Porträts 3), p. 115-146. Hier: p. 120.
- 62 Gerhard Köpf, *Europa eint der Haß*. In: *Zeitmagazin* Nr. 3, 10. Januar 1992, p. 6-13. Hier: p. 13. Geciteerd naar: Wolfgang-Michael Böttcher, ‘Manchmal stimmt das, was wir erzählen. Aber es stimmt viel eher, wenn wir es erfinden’. *Gerhard Köpfs ‘Bluff oder Das Kreuz des Südens’*. In: Loquai, *Köpf*, p. 84-107. Hier: p. 86.
- 63 Gerhard Köpf, *Bluff oder Das Kreuz des Südens. Roman*. Weinheim, Basel 1991, p. 38.
- 64 Vgl. Franz Loquai, *Der Künstler im Kerker. Zu Gerhard Köpfs ‘Piranesis Traum’*. In: Loquai, *Köpf*, p. 108-112. Hier: p. 110-111: “Thulsern war nie und ist mit den letzten Büchern Gerhard Köpfs noch weniger ein auf der Landkarte einzuklagender Ort; es ist

zur Chiffre geworden für ein Bewußtsein, das um die Vergeblichkeit unseres Strebens, aber auch um die Schönheit der Vergänglichkeit weiß. Insofern gibt es für den Künstler die Würde des Scheiterns, damit zugleich die Möglichkeit, aus dem Kerker seiner Alp-träume zu schlüpfen, auf der Suche nach einem neuen, nicht ganz so finstern, aber stets melancholischen Traum: Es ist dies der Traum von 'Papas Koffer', der auch die Rückkehr nach Thulsern erlaubt, und sei es nur in der Erinnerung an den neuerlichen Aufbruch in die weite Welt".

65 Gerhard Köpf, *Lob der Nacherzählung. Rede anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Raabe-Preises 1990*. In: Gerhard Köpf, *Vom Schmutz und vom Nest. Aufsätze aus zehn Jahren*. Frankfurt/M. 1991. (= Sammlung Luchterhand 986), p. 181-186. Hier: p. 182.

66 *Ibid.*, p. 182.

67 Böttcher, *Manchmal*, p. 91. Vgl. ook Köpf, *Lob*, p. 184-186: "Erzählen allein genügt nicht. Worauf es ankommt, ist das Wiedererzählen, das Nacherzählen — ein Erzählen, das die erzählten Geschichten für sich in Besitz nimmt, sie für eigene Zwecke nutzbar macht und dabei eigenen Zielen unterwirft oder durch Weitererzählen verwandelt. [...] Immer wieder geht es um Wiederholung und Erinnerung, das heißt: Das Rätsel wird nur gelöst, indem es neu gestellt wird. Das ist das Geheimnis jenes seltsamen Treibens, das manchem Einfaltspinsel wie ein Zitateprotzen oder gar wie unentwegter Diebstahl vor- kommt. Ich habe niemals den Eindruck, daß Erinnerungen nur mich angehen, sondern vielmehr, daß Erinnerungen wiederum auf Erinnerungen aufbauen und neue ermöglichen: der Erzähler ist mehr als nur raunender Beschwörer des Imperfekts, er ist ein Gedächtnis- künstler, der sich an die einzelnen Glieder jener Kette erinnert, an die er geschmiedet ist aufgrund seines vergeblichen Vorhabens.

Von Borges habe ich gelernt, was Cervantes so gut wußte wie Shakespeare: Nur die Nach- erzählung als Neuschöpfung hat eine Chance, je Original zu werden. [...] In einem Roman ist die Herkunft der Materialien freilich nicht so wichtig wie der Gebrauch, den der Autor davon macht; alles hängt von dem Nutzen ab, den er daraus zieht. Der Erzähler, dieser Gierschlund, braucht alles, um ans Werk gehen zu können. Die sogenannten Anspielungen, Zitate, das ganze gelehrte Konzept der *littérature citationnelle* sind nur insofern interessant, als sie Hinweise auf seinen Totalitätsanspruch darstellen, auf seinen Willen, sich ausnahmslos und skrupellos der gesamten Wirklichkeit, d.h. also auch und vor allem der Literatur als Arbeitsmaterial zu bedienen. Denn die Wirklichkeit besteht nicht nur aus dem, was sich auf der Gasse tut, sondern vor allem aus dem, was in den

- Büchern steht und was diese im Kopf des Erzählers, der ja auch sein eigener Leser ist, anrichten. [...] Vergessen wir dabei eines nicht: schließlich steht am Anfang der Roman-
geschichte einer, der als Leser nicht mehr aus den Büchern herausfindet. Und als Don
Quixote zum ersten Mal ausfuhr, um die Bücher aufzufordern, ins Leben herabzusteigen,
zwang er die gesamte Literatur, ihm nachzufolgen. Den höheren Genuß freilich hat am
Ende stets der belesene Leser. Belesenheit allerdings gilt heutzutage schon als elitärer
Frevel. Ihn will ich mir gönnen trotz all der Bezeichnungen, die er einbringt von jenen,
die mit Don Quixote nicht Schritt halten können”.
- 68 Gerhard Köpf, *Komm, stirb mit mir ein Stück. Antwort auf eine literarische Umfrage*. In:
Köpf, *Schmutz*, p. 164-172. Hier: p. 167.
- 69 Vgl. Willy Michel, *Poetische Transformationen Kierkegaardscher Denkfiguren im neueren
deutschen Roman. Eine wirkungsgeschichtliche Betrachtung zu Max Frisch, 'Stiller' und
'Mein Name sei Gantenbein', Peter Härtling, 'Niembsch oder Der Stillstand', Gabriele
Wohmann, 'Ernste Absicht' und Martin Walser, 'Das Einhorn'*. In: Gerd Michels (red.),
Festschrift für Friedrich Kienecker zum 60. Geburtstag. Heidelberg 1980, p. 153-177. Over
de functie van Kierkegaards 'Wiederholung' in Härtlings overige 'Dichterdarstellungen'
vgl. Guillaume van Gemert, *Der Zeit die Erkenntnis abringend oder die Trilogie der Wieder-
holung. Peter Härtlings Dichterdarstellungen*. In: Hans Ester, Guillaume van Gemert (red.),
*Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im zwanzigsten
Jahrhundert. Für Johannes Maassen zu seinem Abschied von der Universität Nijmegen*.
Amsterdam 1985, p. 123-155.
- 70 Gerhard Köpf, *Der Weg nach Eden. Roman*. München, Zürich 1994.
- 71 Köpf, *Lob*, p. 181. Her Kierkegaard-citaat is te vinden in diens traktaat over de herhaling
vgl. Sören Kierkegaard, *Furcht und Zittern / Die Wiederholung*. Übersetzt von H.C. Ketels,
H. Gottsched und Chr. Schrempf. ³Jena 1923. (= Sören Kierkegaard, *Gesammelte
Werke 3*), S. 117-207. Hier: p. 119.
- 72 Vgl. Köpf, *Lob*, p. 181: “Das heißt: Wer sich erinnert, der erzählt auch. Wer sich erinnert,
der lebt doppelt. Ein Erzähler sieht in seiner Erinnerung, wie sich Ereignisse zusam-
menfügen. In diesem Wissen liegt Stolz und Trauer. Und durch den Gebrauch der
Metaphern werden Brücken über Zeiten, Grenzen, ja Möglichkeiten geschlagen, denn
Metapher heißt Übertragung”.
- 73 Köpf, *Der blaue Weg*, p. 136: “Ja, ich glaube, wir müssen speziell in nächster Zukunft,
aufgrund unserer geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation, ganz stark darauf

achten, daß wir uns nicht von der Kraft des Faktischen bestimmen lassen, sondern daß wir eine Überlebensstrategie entwickeln, die uns die Freiräume des Denkens und die Möglichkeiten der Phantasie offen hält: also weg vom indikativischen zu einem konjunktivischen Weltbild. Wir stellen ja in unserem eigenen Leben fest, daß der Spielraum immer enger wird, daß diese Kraft des Faktischen immer gewalttätiger wird. Mir scheint im Konjunktivischen, im Erzählen überhaupt eine sehr große menschliche, eine sehr große humane Qualität zu stecken. Das Erzählen ist ja etwas überaus friedfertiges; wo Leute zusammensitzen, und einer erzählt oder mehrere erzählen oder man erzählt sich gegenseitig, da schweigen die Waffen”.

- 74 Günter Grass, *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*. Darmstadt, Neuwied 1980, p. 130: “Wir haben das so in der Schule gelernt: nach der Vergangenheit kommt die Gegenwart, der die Zukunft folgt. Mir aber ist eine vierte Zeit, die Vergegenkunft geläufig. Deshalb halte ich auch die Form nicht mehr reinlich. Auf meinem Papier ist mehr möglich. Hier stiftet einzig das Chaos Ordnung. Sogar Löcher sind Inhalt hier. Und nicht verzurrte Fäden sind Fäden, die gründlich nicht verzurrt wurden. Hier muß nicht alles auf den Punkt gebracht werden”.
- 75 Günter Grass, *Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung*. Darmstadt, Neuwied 1979, p. 7: “Gestern wird sein, was morgen gewesen ist. Unsere Geschichten von heute müssen sich nicht jetzt zugetragen haben. Diese fing vor mehr als dreihundert Jahren an. Andere Geschichten auch. So lang rührt jede Geschichte her, die in Deutschland handelt”.
- 76 Köpf, *Der blaue Weg*, p. 121: “Bei Grass ist die Idee der Vergegenkunft auch überwiegend indikativisch: gestern wird sein, was morgen gewesen ist. Für mich sind entscheidend die Möglichkeiten des Konjunktivischen, also das Eröffnen von Möglichkeiten, von Varianten: es könnte so, aber auch anders gewesen sein. [...] Ja, weil der Indikativ die Fakten festlegt. Er läßt ja keinen Spielraum, ist ausschließlich dem Faktischen, dem So ist es verpflichtet. Als Erzähler interessiert mich viel mehr, wie es sein könnte oder wie es hätte gewesen sein können. Es geht mir also darum, Möglichkeiten zu eröffnen, die wiederum stets neue Geschichten eröffnen, neue Perspektiven, Abweichungen, Varianten, auch wenn sie nur geringfügig sein mögen. Mit dem Konjunktivischen wird die Klangbreite auf dem Instrument besser genützt, es ist auch das Moment der Improvisation dabei”.
- 77 Köpf, *Lob*, p. 182.
- 78 *Ibid.*, p. 182: “Es [Thulsern] entsteht durch das Nacherzählen dessen, was vorher nicht da war. Solches Erzählprogramm ist nur scheinbar paradox. Es bleibt dem rätselhaft, der

sich nicht einlassen will auf den Konjunktiv der Vergegenkunft. Die Vergegenkunft ist (nach Grass) die Zeit des Erzählers, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander zu einer vierten Erzählzeit verschmilzt. In der Vergegenkunft hat Scheherazade den Kopf aus der Schlinge gezogen. Vergegenkunft heißt eingedenk des Wortes von Kierkegaard über Wiederholung und Erinnerung: vorauszusehen, wie es gewesen sein könnte, wenn es dereinst geschähe”.

- 79 Gerhard Köpf, *Drei Blindbände*. In: Köpf, *Schmutz*, p. 163. Vgl. *ibid.*: Das Buch, das ich gerne schriebe, leuchtet im konjunktivisch blaufernen Dunst des Nochnicht. Es löste ein, was Melchior Fuchshaim von Sternfels mir prophezeite vor einiger Zeit: *viel Köpf, viel Sinn*. Es entschuldigte nicht länger seine Kühnheit und setzte endlich das Tolle neben das Schöne. Deshalb werde ich weiterhin, im Wappen Stundenglas und Hippe, bis zum Hals im Geröll, auf dieses Buch zuerzählen, wie Don Quijote, unser aller Vater, zuritt auf den unerreichbaren Stern. Gegen die verstreichende Zeit antretend, werde ich beharrlich erzählend voraussehen, wie es gewesen sein könnte, wenn es dereinst geschähe. Das Buch, das ich gerne schriebe, träumte das Unfaßliche und machte es anschaulich. Es sagte mich aus und somit aus und zu Ende. Weil ich weiß, daß ich all dies niemals erreichen werde, strengte ich mich an. Das Buch, das ich gerne schriebe, ist jedesmal mein nächstes”.
- 80 J.F.M. Sterck, H.W.E. Moller, C.G.N. de Vooyoys e.a. (ed.), *De werken van Vondel. Volledige en geïllustreerde tekstuïtgave in tien deelen. Derde deel 1627-1640*. Amsterdam 1929, p. 512.
- 81 Mannack, *Barock*, p. 10-24.
- 82 Köpf, *Borges*, p. 60. Zie ook noot 42.
- 83 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M. 1984. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 96), p. 78-82. Hier vooral p. 79-80: “*Don Quichotte* zeichnet das Negativ der Welt der Renaissance. Die Schrift hat aufgehört, die Prosa der Welt zu sein. Die Ähnlichkeiten und die Zeichen haben ihre alte Eintracht aufgelöst. Die Ähnlichkeiten täuschen, kehren sich zur Vision und zum Delirium um. Die Dinge bleiben hartnäckig in ihrer ironischen Identität: sie sind nicht mehr das, was sie sind: die Wörter irren im Abenteuer umher, inhaltslos, ohne Ähnlichkeit, die sie füllen könnte. Sie bezeichnen die Dinge nicht mehr, sie schlafen zwischen den Blättern der Bücher, inmitten des Staubes. Die Magie, die die Entzifferung der Welt bei der Entdeckung der geheimen Ähnlichkeiten unter den Zeichen gestattete, dient nur noch zur Erklärung auf delirierende Weise, warum die Analogien immer getäuscht werden.

Die Erudition, die wie einen einzigen Text die Natur und die Bücher las, wird zu ihren Chimären zurückverwiesen: die auf den vergilbten Seiten der Folianten niedergelegten Zeichen der Sprache haben nur noch den Wert der geringen Fiktion dessen, was sie repräsentieren. Die Schrift und die Dinge ähneln sich nicht mehr. Zwischen ihnen irrt Don Quichotte in seinem Abenteuer”.

- 84 Vgl. ook Köpf, *Borges*, p. 59 (met een duidelijke toespeling op Foucaults werk met de oorspronkelijke titel *Les mots et les choses*): “Don Quixote sehnt sich nach einer Wirklichkeit ohne Widersprüche. Dabei symbolisiert gerade er die Trennung von Wort und Ding, nach deren Übereinstimmung er verzweifelt sucht”.

ISBN 90 9008469 X