

DANIEL ZIMMERMANN

Transgressionen der Moderne

Metaleptisches Erzählen in Spanien
(1882–1943)

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



GERMANISCH-ROMANISCHE
MONATSSCHRIFT

Begründet von Heinrich Schröder
Fortgeführt von Franz Rolf Schröder

Herausgegeben von
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN
RENATE STAUF

in Verbindung mit
BERNHARD HUSS
ANSGAR NÜNNING
CORNELIA ORTLIEB
REGINA TOEPFER

GRM Beiheft 107



DANIEL ZIMMERMANN

Transgressionen der Moderne

Metaleptisches Erzählen in Spanien
(1882–1943)

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Die vorliegende Studie wurde im Dezember 2020 als Dissertationsschrift am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen. Für den Druck wurde sie leicht gekürzt.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein sowie mit Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V.

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Universitätsverlag Winter GmbH
Dossenheimer Landstraße 13
D-69121 Heidelberg
www.winter-verlag.de

TEXT: © 2022 Daniel Zimmermann

GESAMTHERSTELLUNG: Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg, 2022

ISBN (Hardback): 978-3-8253-4930-1

ISBN (PDF): 978-3-8253-8556-9

DOI: <https://doi.org/10.33675/2022-82538556>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

für Cornelia

Inhalt

Danksagung.....	11
Einleitung.....	13

Erster Teil: Theorie

1	Forschungsstand und Ableitung eines Arbeitsmodells.....	19
1.1	Vorbemerkung: Funktion, Verfahren, Effekt.....	20
1.2	Forschungsstand.....	24
1.2.1	Die Metalepse in der klassischen Narratologie.....	26
1.2.1.1	Genettes Basisdefinition.....	26
1.2.1.2	Zwei Grundtypen: <i>rhetorisch</i> vs. <i>ontologisch</i>	30
1.2.1.3	Modifikationen des Genette'schen Modells.....	33
1.2.2	Neuere Ansätze: Semiotik, Mögliche Welten, kognitive Literaturwissenschaft.....	37
1.2.2.1	Semiotik der Metalepse.....	37
1.2.2.2	Mögliche Welten und horizontale Metalepse.....	40
1.2.2.3	Kognitive Literaturwissenschaft.....	47
1.2.3	Metalepse transmedial.....	54
1.3	Entwicklung eines Arbeitsmodells: Operationalisierbarkeit durch Reduktion.....	61
1.3.1	Die Metalepse als Interferenz von <i>histoire</i> und <i>discours</i>	61
1.3.2	Modifizierung des Modells auf der Basis von <i>histoire</i> und <i>discours</i> : Transgressives Figurenbewusstsein, Möglichkeiten der Visualisierung, Begriff der Transgression.....	65
1.3.3	Zusammenfassung.....	70

Zweiter Teil: Voraussetzungen

2	Galdós · Unamuno.....	73
2.1	„Yo no existo“: Benito Pérez Galdós’ <i>El amigo Manso</i> (1882).....	75
2.1.1	Von der schmerzhaften Geburt eines Protagonisten zum Erzählen <i>post mortem</i>	76
2.1.2	Ausbleibende Reaktionen.....	87
2.2	Miguel de Unamuno: Metalepse als Philosophie.....	94
2.2.1	Von <i>Amor y pedagogía</i> (1902) zu <i>Cómo se hace una novela</i> (1926/27): Poetik und Ontologie im Paratext.....	100
2.2.2	„¿Cómo que no existo?“ Eine erzähltheoretische Relektüre von <i>Niebla</i> (1914).....	116
2.2.2.1	Zur Erzählstruktur.....	118
2.2.2.2	Metaleptisches Figurenbewusstsein und die „Usurpation der Diskursebene“.....	129
2.2.2.3	<i>Niebla</i> als Roman einer „agonalen Modernität“.....	131
2.2.2.4	Schlussfolgerungen: Noch einmal Galdós.....	134
3	Von der Dramentheorie zur Romanpoetik: Literarische Transfers zwischen Italien, Frankreich und Spanien.....	139
3.1	Impulse aus Frankreich.....	141
3.1.1	Das Pariser Theater des <i>entre-deux-guerres</i>	141
3.1.2	Pirandello in Paris.....	148
3.1.3	<i>Six personnages en quête d’auteur</i> und die Geburt des Pirandellismus.....	153
3.2	Pirandello in Madrid.....	177
3.3	Azorín (I).....	185
3.4	José Ortega y Gassets <i>La deshumanización del arte</i>	189

Dritter Teil: Die Metalepse im spanischen Roman der klassischen Moderne und Spätmoderne

4	Ein vergessenes Textkorpus.....	197
5	Exemplarische Analysen.....	213
5.1	Metaleptische Versuche: Jacinto Grau · Juan José Domenchina · Mauricio Bacarisse.....	213
5.1.1	Tödliche Puppen: Jacinto Graus <i>El señor de Pigmalión</i> (1921).....	214
5.1.2	Neurasthenischer Realitätsverlust: Juan José Domenchinas <i>La túnica de Neso</i> (1929).....	222
5.1.3	Mauricio Bacarisses <i>Los terribles amores de Agliberto y Celedonia</i> (1931): Versuch eines Epilogs.....	228
5.2	Ramón Gómez de la Serna: <i>El novelista</i> (1923).....	232
5.3	Mario Verdaguer.....	242
5.3.1	<i>El marido, la mujer y la sombra</i> (1927): Ähnlichkeitsphänomene und die Habitualisierung der Metalepse.....	247
5.3.2	<i>El sonido 13</i> (1930): Die Tragödie der entmenschlichten Figuren....	252
5.3.3	<i>La mujer de los cuatro fantasmas</i> (1931): Unheimliche Metalepsen.....	257
5.3.4	<i>Un intelectual y su carcoma</i> (1934): Die Selbstauflösung des Erzählers?.....	269
5.4	Unmögliche Erzählsituationen: Benjamín Jarnés' <i>Teoría del zumbel</i> (1930).....	275
5.5	Der Roman als Film: Die Metalepse bei Antonio Espina (<i>Luna de copas</i> , 1927/28).....	285
5.6	Azorín (II).....	297
5.6.1	<i>Superrealismo</i> (1929): Metalepsen als Textgeneratoren.....	302
5.6.2	Inhärente Ambiguität: <i>El escritor</i> (1942).....	311
5.6.3	Metaleptische Kompilatorik: <i>Capricho</i> (1943).....	319
5.6.4	Zum Funktionszuwachs der Metalepse bei Azorín und zu seiner Verortung in der Moderne.....	329

6	Statt einer Schlussbemerkung: Epochisierungsprobleme (Moderne, Spätmoderne, Avantgarde).....	333
7	Literaturverzeichnis.....	343
7.1	Primärliteratur.....	343
7.2	Sekundärliteratur.....	349
8	Bildnachweise.....	369

Danksagung

Für die Betreuung meiner Dissertation gilt mein besonderer Dank Prof. Dr. Ulrike Schneider, die mich in allen Phasen der Arbeit mit ihrem geschärften Blick für theoretische Fragen und ihrer terminologischen Präzision konstruktiv unterstützt und motiviert hat. Ferner danke ich Prof. Dr. Anita Traninger für den konstanten wertvollen Austausch, auch im Rahmen ihres Kolloquiums. Ihnen beiden verdanke ich zahlreiche intensive Gespräche, die durchweg von großer Offenheit und Vertrauen geprägt waren und denen es an Zeit nie fehlte. Prof. Dr. Klaus W. Hempfer sei gedankt für seinen motivierenden Zuspruch, Prof. Dr. Roger Friedlein und Dr. Roman Kuhn für die Bereitschaft, Teil der Promotionskommission zu werden. Die gesamte Kommission hat diese Arbeit durch überaus hilfreiche Anmerkungen und die gründliche Lektüre enorm bereichert. Außerdem danke ich Prof. Dr. Irina O. Rajewsky für das Interesse an meiner Arbeit über viele Jahre sowie für all die fruchtbaren Gespräche. Herrn Dr. Bernd Häsner verdanke ich das Bewusstsein um die historische Dimension der Metalepse. Die Teilnehmer:innen des von Ulrike Schneider und Klaus W. Hempfer geleiteten Oberseminars haben diese Arbeit auf allen Stufen ihrer Genese verfolgt: Ihnen verdanke ich entscheidende Impulse. Prof. Dr. Bernhard Huss und den weiteren Herausgeber:innen der *Beihefte zur Germanisch-Romanischen Monatsschrift* danke ich herzlich für die Aufnahme in die Reihe.

Verschiedenen Institutionen gebührt aufrichtiger Dank für ihre Unterstützung: Diese Arbeit wurde an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien mit einem Stipendium begonnen und am Institut für Romanische Philologie beendet. Hier wie dort fand ich optimale Arbeitsbedingungen vor. Die Bibliothekar:innen der Freien Universität haben jeden noch so randständigen Text aufgetrieben. Die Studienstiftung des Deutschen Volkes hat mich während der Promotionszeit ideell gefördert und mir wertvolle Gelegenheiten zum Austausch über Fächergrenzen hinweg geboten. Für großzügige Zuschüsse zum Druck der Arbeit danke ich der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin. Die Kosten für die Open-Access-Version hat dankenswerterweise die Freie Universität übernommen.

Zahlreiche Menschen haben auf je unterschiedliche Weise zur Genese dieser Arbeit beigetragen, unter ihnen Prof. Dr. Birgit Aschmann, Dr. Elizabeth Ashman Rowe, Alison Hennegan und Dr. Philipp Jeserich. Schließlich danke ich meiner Familie und meinen Freunden: Ohne ihre Begleitung über all die Jahre wäre diese Arbeit nicht entstanden.

Einleitung

Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación.¹

Wenn José Ortega y Gasset 1925 zu den Künstler:innen seiner Zeit erklärt, man könne sie nur erschießen oder versuchen, sie zu verstehen, so spricht er auch über jenes bis heute unterrepräsentierte Textkorpus, das ihm am nächsten steht und das seit Guillermo de Torre „spanischer Avantgarderoman“² genannt wird – ein weitgehend unbekanntes Phänomen in etablierten Literaturgeschichten, in denen die ersten vier Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts wohlgeordnet um die drei Jahreszahlen 1898, 1927 und 1936 herum erscheinen. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, dieses hispanistische Narrativ aufzubrechen, die spanische Narrativik der Zwanziger- und Dreißigerjahre in ihrem internationalen Kontext sichtbar zu machen und sie – wie von Ortega gefordert – durch eine systematische und historische Einordnung zu *verstehen*. Das erzähltechnische Verfahren der Metalepse, das Autoren wie Ramón Gómez de la Serna, Mario Verdaguer, Benjamín Jarnés, Antonio Espina oder der späte Azorín für sich entdecken, dient der Arbeit in seiner Historizität und funktionellen Variabilität als Ankerpunkt für ein besseres Verständnis einer spanischen Moderne, die über Unamunos *Niebla* und Lorcas *Zigeunerromanzen* weit hinausreicht.

Die Beschäftigung mit der literarischen Moderne Spaniens unterliegt einem grundsätzlichen Problem: Zwar wird allgemein festgestellt, dass sich die Autoren der sogenannten Generation von 1898 in der Auseinandersetzung mit Konzepten der *Hispanidad* dem Europa jenseits der Pyrenäen öffnen, ausländische Philosophie rezipieren und durch Weiterentwicklung von Erzählverfahren auch literarisch an der europäischen Moderne partizipieren. Spätestens mit den postulierten Generationen von 1927 und 1936 aber gerät sowohl auf der Ebene des literarischen Gegenstands als auch in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem der Fokus (wieder) auf ‚spezifisch Spanisches‘: auf die *romancero*-Dichtung, die Wiederentdeckung des spanischen Barock, den Bürgerkrieg. Dem Blick der

¹ José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, in: Ortega y Gasset, José: *Obras completas*, hg. von der Fundación José Ortega y Gasset – Centro de Estudios Ortegaianos, Bd. 3: 1917–1925, Madrid 2005, S. 847–877, hier S. 853.

² Guillermo de Torre: *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Madrid 1925.

Autor:innen aus Spanien heraus wird von der Forschung wenig Beachtung geschenkt, was auch – und diese Kritik ist mittlerweile ein Gemeinplatz – an der spanischen Literaturgeschichtsschreibung nach Generationen liegt. Der breite Konsens darüber, dass dieses Spezifikum der Hispanistik von Anfang an sein Ziel verfehlt hat, heuristisch wertvolle literarhistorische Periodisierungen zu schaffen, führt leider nicht zu dessen Abschaffung in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Auch hier muss die Kritik wiederholt werden, da das Textkorpus, das den folgenden Gedanken zugrunde liegt, durch die (implizit angewandten) Definitionskriterien der für den Zeitraum als dominant postulierten Generation konsequent ausgeblendet wurde. Der spanische ‚Avantgarderoman‘ beziehungsweise – so wird er im Bewusstsein um die Schwierigkeiten einer adäquaten Klassifizierung im Folgenden vorsichtiger genannt – der spanische Roman der Moderne und Spätmoderne, unterscheidet sich von dem kanonisierten Teil der kastilischen Literaturproduktion der Zwanziger- und Dreißigerjahre dadurch, dass er weder vordergründig politisch ist noch mehrheitlich spezifisch spanische Themen adressiert. Die Autor:innen dieser Romane treiben die von ihren Vorgänger:innen initiierte Internationalisierung literarischen Schaffens voran – und sie tun dies, anders als die Galionsfiguren der Generation von 1927, in Prosa. Dieser Tatsache kommt besondere Bedeutung zu, scheint doch Spanien den Literaturgeschichten zufolge während der Zwanziger- und Dreißigerjahre über wenig ernstzunehmende Romanproduktion zu verfügen.

Abgesehen von der eigenen, selbstbewussten Positionierung der Schriftsteller:innen mit ihren Werken inmitten der kosmopolitischen Moderne und Spätmoderne fällt in den hier analysierten Texten ein offensichtlicher formaler Innovationswille ins Auge, der dazu einlädt, ihnen erstmals gleichermaßen historisch wie systematisch zu begegnen. Eines der mit Abstand häufigsten Erzählverfahren, dessen sich die Texte bedienen, ist die narrative Metalepse. An ihrer Funktionalisierung, so die These, lassen sich grundlegende Charakteristika und Tendenzen der spanischen Narrativik bis zum Bürgerkrieg (und, im Falle Azoríns, darüber hinaus) ablesen. Umgekehrt haben die hier analysierten Texte trotz ihrer Relevanz für Fragen der Systematik noch keinen Eingang in die Debatten der Erzähltheorie gefunden. Das Erkenntnisinteresse ist also ein doppeltes, nämlich die Erschließung eines für die Hispanistik hoch relevanten Textkorpus einerseits und die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Metalepse auf Grundlage der neu erschlossenen Texte andererseits. Dabei kann es nicht darum gehen, einzelne Metalepsen zu identifizieren, die die Forschung bisher übersehen hat – die meisten metafictionalen Strukturen dieser Art wurden, als solche benannt oder nicht, in den letzten hundert Jahren erwähnt. Ebenso wenig geht es um das Bekanntmachen solitärer Romane, von denen viele – ihrer heutigen Randständigkeit zum Trotz – in Editionen oder Nachdrucken mittlerweile verfügbar sind. Ziel ist es vielmehr, eine Genealogie metaleptischen Erzählens herauszuarbeiten, die den Blick schärft für die Geschichte des Romans und dessen Innovation in einem bisher unterbelichteten Zeitraum.

„[N]o reputemos por novedad lo que es sólo reminiscencia“³, mahnte Azorín. Die Metalepse ist kein genuin modernes Verfahren, sie ist mindestens so alt wie der Erzähler. In diesem Sinne müsste eine auf Vollständigkeit angelegte Genealogie der Metalepse in Spanien mit der Ausdifferenzierung der Erzählinstanz im Mittelalter beginnen und den mannigfaltigen frühneuzeitlichen Realisationsformen von Metafiktion eine beachtliche Textmasse zugestehen. Doch während eine umfassende Erhebung der frühen Ursprünge metaleptischen Erzählens tatsächlich noch als ein Desiderat gelten muss, ist die Forschungslage gerade für die Frühe Neuzeit gut. Auch die moderne Rezeption etwa des *Quijote* ist hinreichend beforscht, sodass diese Arbeit nicht wiederholen wird, was offenkundig ist: Dass nämlich Autoren wie Cervantes oder Calderón selbstverständlich in den Deutungshorizont der spanischen Moderne gehören. Stattdessen sollen hier blinde Flecken dieser Moderne ausgeleuchtet werden, in denen sich heute weniger evidente intertextuelle Verweise und Filiationen verbergen. Werden diese Zusammenhänge freigelegt, so bedeutet das unter Umständen auch, den Leuchtturmcharakter einzelner Namen, beispielsweise den Unamunos, zu relativieren. Dies geschieht hier durch die Berücksichtigung der metafiktionalen Kunstgriffe realistischen Erzählens bei Galdós.

Die Arbeit beginnt mit einer theoretischen Betrachtung des Verfahrens, das alle hier besprochenen Texte verbindet: der Metalepse beziehungsweise – zunächst stark vereinfacht – des metanarrativen Spiels mit der Grenze zwischen Erzählwelt und erzählter Welt (Kapitel 1). Ob Einzeltexte oder Passagen als metaleptisch bezeichnet werden können, hängt von der jeweiligen Definition des Phänomens ab, die sich stets auch von anderen oder teilidentischen Konzepten der Metafiktion (wie dem der Transgression oder der *mise-en-abyme*) absetzen muss. Auf eine kurze Rekapitulation der frühen, klassisch-narratologischen Ansätze zur Theoretisierung folgt eine Sichtung neuerer Ansätze, die mit Kategorien der Semiotik, der Philosophie der möglichen Welten oder der Kognitionswissenschaften operieren. Obwohl sämtliche Ansätze valide Ausgangsprämissen und innovative Erklärungs- und Illustrationsvorschläge vortragen, zeigt sich zumindest für die Analyse der hier vorgestellten Primärtexte keiner der Zugriffe den Modellen der klassischen Erzähltheorie im Sinne einer erhöhten Operationalisierbarkeit überlegen. Hier wird daher ein Modell ausgebaut, das die Metalepse anhand des basalen Begriffspaares von *histoire* und *discours* denkt. Besondere Aufmerksamkeit kommt dabei dem ‚transgressiven‘ bzw. metaleptischen Figurenbewusstsein zu, also dem Bewusstsein von Figuren um ihr Dasein als Objekt eines sich vollziehenden Schreibaktes.

Diachrone Betrachtungen der Metalepse fokussieren besonders zwei historische Perioden: Die frühe Neuzeit und den Zeitraum von der klassischen Moderne bis hin zur Gegenwart. In der Hispanistik führt dies zu einem Sprung von Cervan-

³ Azorín [José Martínez Ruiz]: *Ante las candilejas*, in: Azorín: *Obras completas*, hg. von Ángel Cruz Rueda, Bd. 9, Madrid 1954, S. 25–184, hier S. 44 (aus: *Los seis personajes y el autor*, in: *ABC*, 23.05.1924).

tes zu Unamuno, für den Letzterer durch Selbstäußerungen sicherlich mitverantwortlich ist. Wenig bekannt ist, dass Unamuno in *Niebla*, dem kanonischsten aller Metalepsenbeispiele, seinerseits durchaus auf Vorgänger im realistischen Roman zurückgreift. Kapitel 2 der Arbeit, die erste Hälfte der Überlegungen zu den *Voraussetzungen* der klassischen Moderne und Spätmoderne in Spanien, wird daher anhand von Benito Pérez Galdós' *El amigo Manso* (1882) zeigen, dass Unamuno bereits bekannte Techniken eher diversifiziert als sie zu erfinden – dies allerdings in hochkomplexer Weise, was anhand einer erzähltheoretisch informierten Relektüre von *Niebla* demonstriert wird. Der zweite Abschnitt der historischen Überlegungen (Kapitel 3) wendet sich dem zeitgleichen Geschehen in Frankreich und Italien zu: Hier führt die Konjunktur von Pirandellos *Sei personaggi* zu Umwälzungen, die nicht nur den Literaturbetrieb als Ganzes, sondern auch grundlegende Fragen der Ästhetik betreffen. Bemerkenswert ist, auf welche Weise Pirandellos Drama – über die Vermittlung Azoríns und Ortegas – in die spanische Narrativik hineinwirkt und dieser zu einem Innovationsschub verhilft. Erst die ausführliche Darstellung der gesamtromanischen *pirandellitis* – so das Wort eines Zeitgenossen – verdeutlicht, dass der Aufschwung metaleptischer Erzählweisen im spanischen Roman der Zwanziger- und Dreißigerjahre nicht in erster Linie eine genuin spanische und vor allem durch Unamuno angestoßene, sondern eine europäische Erscheinung ist. Die grenzübergreifende *aemulatio*-Dynamik, zu der Pirandellos Erfolg führt, würde durch einen Zugriff, der sich einer einzelnen Nationalliteratur verschreibt, unsichtbar bleiben.

Trotz dieser literarischen Produktivität der Zwanzigerjahre suggerieren die Handbücher, die experimentelle Prosa ende im vorfranquistischen Spanien mit *Niebla* (1914). Tatsächlich herrscht keineswegs ein Mangel an anspruchsvoller Romanliteratur während der Diktatur unter Miguel Primo de Rivera und der Zeit der Zweiten Republik, doch ist sie – auch aus politischen Gründen – bis heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Dementsprechend gilt dies ebenso für die komplexen metaleptischen Erzählweisen, die bisher in ihrer Gesamtheit unbeachtet geblieben sind. Nach Klärung der Terminologie im ersten Teil und im Bewusstsein um die poetologischen Voraussetzungen der spanischen Moderne, die der zweite Teil herausarbeitet, stellt der dritte und umfangreichste Abschnitt der Arbeit (Kapitel 4 und 5) deshalb exemplarische Lektüren vor, die metaleptische Erzählverfahren hinsichtlich ihrer Form und Funktion in ihrer ganzen Breite vorführen, ohne dabei die Einzeltextanalyse aus den Augen zu verlieren.

Die exemplarischen Analysen, nach Autoren gruppiert, folgen keiner Chronologie, sondern einer Systematik. Sie nähern sich mit Voranschreiten der Arbeit an eine Art metaleptischen Prototyps an, der in einer maximalen Destabilisierung des *histoire-discours*-Gefüges zu sehen ist, wie sie etwa bereits 1929 in Azoríns *Superrealismo* auftaucht. Die Lektüren beginnen mit drei Texten, die sich spürbar an metaleptischem Erzählen orientieren und mimikry-artig auf typische Effekte der Metalepse abzielen, wenngleich sie, streng genommen, nicht selbst metaleptisch sind: Jacinto Graus *El señor de Pigmalión* (1921), Juan José Domenchinas *La túnica de Neso* (1929) und Mauricio Bacarisses *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931). Bacarisse war *contertulio* Ramón Gómez de la Sernas,

mit dessen Roman *El novelista* (1923) jenes Leitmotiv aufgerufen ist, das sich durch die Romanproduktion der Zwanziger- und Dreißigerjahre zieht: Die Obsession, den eigenen Schreibakt in allen Facetten zu reflektieren. Der wohl bekannteste Schriftsteller der sogenannten *novela de vanguardia*, Benjamín Jarnés, trägt zum Korpus des metaleptischen Erzählens in Spanien mit seinem 1930 erschienenen Roman *Teoría del zumbel* bei, in dem er die Metalepse mit der eigentlich unmöglichen Erzählsituation eines ‚allwissenden Ich-Erzählers‘ kombiniert. Wurden Jarnés’ Texte in den letzten Jahrzehnten durch Editionen und Wiederauflagen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, so ist das Werk Mario Verdaguers immer noch fast unbekannt. Ihm größere Aufmerksamkeit zu widmen, ist nicht nur deshalb gerechtfertigt, weil er zu seiner Zeit eine weit wichtigere Figur im literarischen Feld war als es seine marginale Stellung in der Literaturgeschichte suggeriert. Darüber hinaus lässt sich an den drei Romanen *El marido, la mujer y la sombra* (1927), *La mujer de los cuatro fantasmas* (1931) und *Un intelectual y su carcoma* (1934) sowie an seinem Theaterstück *El sonido 13* (1930) die intrikate Stellung der Metalepse in der spanischen Moderne ablesen: Entsprechende Textstrukturen scheinen Garant für Originalität, wirken in ihrer Rekurrenz aber gleichzeitig habitualisiert, vielleicht sogar abgegriffen. Während bei Verdaguer die Metalepse also vor allem ihrer Quantität wegen ins Auge sticht, erlangt sie in einigen Romanen Azoríns eine neue Qualität – verstanden als Höhepunkt einer metaleptischen *discours*-Affizierung, die der Autor erreicht, indem er das pseudo-performative Potenzial der Metalepse in seinen Romanen und Erzählungen um Félix Vargas durch gezielte Nutzung des Präsens voll ausschöpft und es im Sinne eines literarischen Konstruktivismus funktional werden lässt. Azorín, den die Forschung bisher fast ausschließlich als ‚Achtundneunziger‘ einordnet, trägt überdies zum Funktionszuwachs des Verfahrens bei, wenn er mit Antonio Espina zusammen ‚filmische‘ Schreibweisen etabliert und auch nach dem Bürgerkrieg weiter experimentell schreibt – nicht ohne sich stellenweise der Metalepse auf subtile Weise politisch zu bedienen.

Azoríns Nutzung der Metalepse unterscheidet sich grundlegend von jener anderer Autoren und lässt Fragen literarhistorischer Periodisierung relevant werden: *Superrealismo* fügt sich genauso wenig in die Ästhetik des Surrealismus oder anderer historischer Avantgarden ein wie die Texte Jarnés’ oder Verdaguers. Vielmehr forcieren die Romane im Sinne einer europäischen (Spät-)Moderne die Reflexion über die prekäre Stellung des Individuums, wobei Azorín am nachhaltigsten – ähnlich wie die *Nouveaux romanciers* oder *Tel Quel* – Konstruktions- und Vertextungsprozesse offenlegt. Die Arbeit schließt mit einigen Bemerkungen zu der Frage, wie man das Textkorpus der *novela de vanguardia* insgesamt literaturhistorisch einzuordnen hat (Kapitel 6): Forschungspositionen divergieren zwischen klassischer Moderne, Spätmoderne und sogar Postmoderne. Im Übrigen bleibt zu diskutieren, ob der Avantgarde-Begriff als solcher überhaupt angebracht ist. Fest steht, dass zumindest eine klassisch-moderne Funktionalisierung der Metalepse sich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und stellenweise sogar

bis in die Vierzigerjahre des 20. Jahrhunderts hineinwirkt. Dieses Aufbrechen vermeintlich statischer Epochengrenzen durch die Metalepse bildet die Transgression, auf die der Titel dieser Arbeit abhebt.

Literaturgeschichte heißt nicht zwangsläufig die Geschichte von Personen und Werken – sie kann auch die Geschichte eines Verfahrens nachzeichnen und damit eine neue Perspektive auf einen Zeitraum ermöglichen. Dass dabei Texte, die das entsprechende Verfahren nicht aufweisen, in den Hintergrund rücken und auf diese Weise das breite Panorama des definierten Zeitraums zugunsten der Tiefe des Untersuchungsgegenstandes verzerren, muss in Kauf genommen werden – in einem traditionellen, dem *l'homme-et-l'œuvre* verpflichteten Zugriff, für Autoren wie Unamuno immer noch Standard, geht nicht weniger verloren. Kein Ansatz ist frei von raumzeitlichen Beschränkungen, und dem begrenzten Umfang ist es geschuldet, dass hier keine globale, sondern ‚nur‘ eine europäische Perspektive eröffnet werden kann. Und selbst diese gelingt nie vollständig: So konzentriert sich die Arbeit auf kastilische, französische und – stellenweise – italienische Texte. Nicht-kastilische Texte der iberischen Halbinsel erscheinen nicht und auch die Filiationen mit deutsch- oder englischsprachigen Autor:innen können nicht so ausführlich dargestellt werden, wie es wünschenswert wäre. All diese Aspekte müssen als Desiderata formuliert werden, denen sich andere Untersuchungen hoffentlich stellen werden.

Zum Schluss: Diese Arbeit befasst sich mit einem intensiv beforschten, möglicherweise überforschten Theoriekomplex und einem stark vernachlässigten Primärtextkorpus, was vielleicht einer Rechtfertigung bedarf: Ziel ist hier nicht, mit der Anwendung bestehender Metalepsentheorien auf randständige Texte alten Wein in neue Schläuche zu gießen. Das einführende Theorie-Kapitel bereitet nicht nur terminologisch-analytisch auf die folgenden Romanlektüren vor, sondern verfolgt angesichts einer regelrechten Theorie-Explosion das Ziel einer Wiedereingrenzung des Konzepts. Dabei wird durch einen dezidierten Schwerpunkt auf die Funktion von Erzählverfahren auf rezente erzähltheoretische Forschung reagiert. Die Kombination von analysiertem Verfahren und historischem Zeitraum ist dabei keineswegs beliebig: Die Metalepse als paradigmatisches Verfahren der klassischen Moderne wird in der spanischen Spätmoderne weiterentwickelt und steht im Zentrum der vorfranquistischen Romanpoetik. Es fehlen Arbeiten, die Spaniens Position im Europa der literarischen Moderne nicht nur anerkennen, sondern institutionelle und personelle Filiationen über die Pyrenäen hinweg tatsächlich aufzeigen. Ein solcher Umgang mit den hier analysierten Texten ermöglicht, so die Hoffnung, ein differenzierteres und sachgerechteres Verständnis der spanischen Romanliteratur der Zwanziger- und Dreißigerjahre.

Erster Teil: Theorie

Décidément, rien ne s'arrange du côté de la terminologie. D'aucuns en conclurent: „vous n'avez qu'à parler comme tout le monde.“ Mauvais conseil: de ce côté-là, c'est encore pis, car l'usage est pavé de mots si familiers, si faussement transparents, qu'on les emploie souvent, pour théoriser à longueur de volumes ou de colloques, sans même songer à se demander de quoi l'on parle [...]. Le „jargon“ technique a du moins cet avantage qu'en général chacun de ses utilisateurs sait et indique quel sens il donne à chacun de ses termes.¹

1 Forschungsstand und Ableitung eines Arbeitsmodells

Der Metalepse eine Monographie zu widmen, fordert vor dem Hintergrund der aktuellen – vielleicht bereits wieder abschwellenden – Konjunktur des Themas eine gewisse Rechtfertigung. Die Metalepse – Phänomen? Theorem? Figur? – ist nicht nur in der Literatur und ihrer Wissenschaft, sondern auch in den bildenden und darstellenden Künsten, den Wissenschaften von ihnen und den Feuilletonbeilagen ubiquitär. Und doch ist zu ihr nicht alles gesagt. Bei Sichtung der Forschungsbeiträge fällt nämlich dreierlei auf: 1. Von den metaleptischen² Klassikern

¹ Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, S. 13.

² Ich verwende, wie es sich in der Forschung etabliert hat, das Adjektiv *metaleptisch* gleichermaßen für die Struktur wie auch für die Texte, in denen diese vorkommt.

wie *Don Quijote*, *Jacques le fataliste* und den Kurzgeschichten Cortázars abgesehen, steuert die Romanistik kaum Primärtexte zur Diskussion bei; 2. Aus erzähltheoretischer Sicht ist anzumerken, dass neuere Ansätze zuweilen fundamentale Kategorien der klassischen Narratologie (etwa den Erzähler, die *histoire-discours*-Opposition, den Diegesebegriff und anderes mehr) abschaffen, was grundsätzliche Fragen der Anschlussfähigkeit in verschiedenen Theoriedesigns aufwirft; 3. Zuletzt bleibt zu kritisieren, dass literaturhistorische Fragestellungen in der Mehrheit der Beiträge kaum eine beziehungsweise überhaupt keine Rolle spielen und die Frage nach der Ableitbarkeit literaturhistorischer Aussagen aus den systematischen Analysen so gut wie nie gestellt wird.³

Dem Mangel an romanischsprachigen Texten in der Diskussion setzt der Anwendungsteil dieser Arbeit die Erschließung eines noch weitestgehend unbekanntes Textkorpus entgegen; mit dem adäquaten Beschreibungs- und Analysewerkzeug setzen sich die folgenden Teilkapitel auseinander; zum dritten Punkt, dem Zusammenhang von Literaturtheorie und -geschichte, sei eine kurze Vorbemerkung erlaubt.

1.1 Vorbemerkung: Funktion, Verfahren, Effekt

Die hier vertretene Position, nach der anhand von *Funktionen*, die ein *Verfahren* in je historisch variierenden Kontexten annimmt, literaturhistorische Aussagen getroffen werden können, ist gewissermaßen den russischen Formalisten verpflichtet.⁴ Diese beiden Begriffe, die sich durch die gesamte Arbeit ziehen werden, sind auslegungsbedürftig.

Die Metalepse wird hier *Verfahren* genannt, und zwar nicht nur zur Bezeichnung einer erzählerischen Technik, sondern durchaus auch im formalistischen Sinne als verfremdendes Element, das in Wechselwirkung zu anderen Verfahren wirkt und mit diesen ein System bildet.⁵ Es entfaltet seine Funktion sowohl innerhalb eines Textes als auch in unterschiedlichen raumzeitlichen Konfigurationen

³ Eine Ausnahme bilden sicherlich die beiden Studien Bernd Häsners, an die ich in weiten Teilen anschließe (Bernd Häsner: *Metalepsen. Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*, Freie Universität Berlin, 2005 [Einreichung 2001], <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-7840> und Bernd Häsner, *Erzählte Macht und die Macht des Erzählens. Genealogie, Herrschaft und Dichtung in Ariosts Orlando furioso*, Stuttgart 2019). Siehe dazu weiter unten, Kap. 1.3.1.

⁴ ‚Literaturhistorische Aussagen‘, nicht: Literaturgeschichte. Natürlich können die verschiedenen Ausprägungen und Funktionalisierungen metaleptischer Erzählverfahren die Literatur der Zwanziger- und Dreißigerjahre nicht repräsentativ abbilden.

⁵ Dies allerdings noch nicht im Sinne einer Luhmann’schen Systemtheorie (dazu auch Michael Fleischer: Art. *Literarische Reihe*, in: Fricke, Harald u. a. [Hgg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: *H–O*, Berlin/New York

außerhalb des Textes *in Bezug auf* andere Texte. Hier wird deutlich, dass die Formalisten – anders als oft angenommen – durchaus nicht immer gänzlich text-immanente Literaturanalysen anstreben, sondern sich die Einschätzung diverser Verfahren auf den literaturhistorischen Kontext beziehen muss: „Die Ästhetik eines Verfahrens ergibt sich aus seinem kalkulierten Verhältnis zum Epochen-system, in dessen Rahmen es verformend, systemkonform oder merkmalllos sein kann.“⁶ Befunde sind also keinesfalls in der Diachronie stabil, worauf im Zusammenhang mit variierenden Wirkungen metaleptischen Erzählens auf Leser:innen je nach Genre oder Epoche zurückzukommen sein wird.⁷

Funktion definiert Jurij Tynjanov als Differenzqualität eines „Faktums“ zur literarischen und außerliterarischen Reihe, wobei „Faktum“ sicherlich mit der hier veranschlagten Bedeutung von *Verfahren* gleichgesetzt werden kann und „Reihe“ die den Formalisten eigene Vorstellung bezeichnet, nach der sich „das in literarischen Erscheinungen enthaltene und sie ausmachende, konstituierende System der Funktionen, evolutionären Stellenwerte, konstruktiven Merkmale und Erscheinungsformen [...] [komprimiert]“⁸: „Daß ein Faktum als *literarisches* Faktum existiert, hängt von seiner Differenzqualität ab (d. h. von seiner Korrelation sei es zur literarischen, sei es zur außerliterarischen Reihe), mit anderen Worten, von seiner Funktion.“⁹ Wenngleich ein solcher Begriff von Funktion in letzter Instanz immer noch impressionistisch ist – auch das *Reallexikon* definiert die Funktion als „potentielle *Wirkung* eines Textes oder Textelements“¹⁰ –, so mahnt die formalistische Definition von der *Funktion als Differenzqualität* doch eine gründlichere Analyse des Texts in seiner Verfasstheit an und schützt vor einem allzu schnellen

2000, S. 437–348, hier S. 437). Siehe zum Verfahrens-begriff Šklovskijs Pionieraufsatz zur *Kunst als Verfahren* (Viktor Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren*, in: Striedter, Jurij [Hg.]: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa*, München 1969, S. 1–35).

⁶ Alexander Wöll: Art. *Verfahren*, in: Müller, Jan-Dirk u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: *P–Z*, Berlin/New York 2003, S. 749–751, hier S. 750.

⁷ Ich halte mich hier und im weiteren Verlauf der Argumentation an die von Klaus W. Hempfer in Erinnerung gerufene Unterscheidung von Zeitraum und Epoche, die es – konform mit Tynjanovs Gedanken zu literarischen Reihen – ermöglicht, dominante und als solche epochenkonstituierende Funktionalisierungen von Verfahren zu benennen (Klaus W. Hempfer: *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*, Stuttgart 2018, S. 224–230). Siehe dazu auch weiter unten, Kap. 6.

⁸ Fleischer: Art. *Literarische Reihe*, a.a.O., S. 437.

⁹ Jurij Tynjanov: *Über die literarische Evolution*, in: Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa*, München 1969, S. 433–461, hier S. 441 (Herv. im Original).

¹⁰ Harald Fricke: Art. *Funktion*, in: Weimar, Klaus u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: *A–G*, Berlin/New York 1997, S. 643–646, hier S. 643 (meine Herv.).

– und dann vielleicht naiven – Sprung zu der Frage nach der textexternen, *sozialen* Funktion und, damit nicht selten einhergehend, der Autorintention.

Der Rückgriff auf die fundamentalen Kategorien der Zwanzigerjahre, die sich parallel zu den hier betrachteten Primärtexten entwickeln, soll keinesfalls anzeigen, dass das theoretische Werkzeug dieser Arbeit im russischen Formalismus verbleibt. Die über Formalismus und Strukturalismus hinaus sich immer noch entwickelnde klassische Narratologie liefert allerdings die Terminologie für die unternommenen Analysen. Diese Entscheidung entspringt nicht einer grundsätzlich ablehnenden Haltung gegenüber anderen, jüngeren Theorieparadigmen wie den *Cognitive poetics* oder der Mögliche-Welten-Theorie, sondern folgt der Überzeugung, dass das Vokabular der klassischen Erzähltheorie in den meisten Fällen über die höhere illustrative und analytische (freilich nicht im naturwissenschaftlichen Sinne *explikatorische*) Potenz verfügt. Beispiele hierfür werden im Einzelnen diskutiert. Zuletzt sei hierbei auch an den Forschungsgegenstand erinnert: Das Erkenntnisinteresse gilt der Textinterpretation und ist daher ein literaturwissenschaftliches, nicht ein modalphilosophisches oder neurobiologisches, womit selbstverständlich nicht gesagt sein soll, dass die Texte, um die es geht, für die genannten Disziplinen nicht adäquate und vielversprechende Analysegegenstände darstellen könnten.

Die Frage nach dem, was das Lesen in uns auslöst, führt zu dem dritten allgegenwärtigen Stichwort, nämlich den *Effekten*. Sie werden nicht selten in einem Satz genannt mit ihren Funktionen – etwa in dem bereits zitierten Handbuch-Eintrag, der von der *Funktion als Wirkung* spricht – und es verhält sich mit ihnen besonders schwierig: Sie aus einem Text heraus zu bestimmen, bleibt letztlich immer ein auf persönlichen Leseindrücken beruhendes Postulat. Sie nachzuweisen – vorzugsweise in einem Magnetresonanztomographen – fördert Erkenntnisse zu Prozessen in unserem Hirn zutage, birgt aber keine Einsichten in die Funktionsweise des literarischen Textes.¹¹ Literaturwissenschaftlich theoretisiert wurde der ‚Effekt‘ (im Gegensatz zu zahlreichen *Effekten*) meines Wissens noch nicht, und auch diese Arbeit ist dafür nicht der Ort.¹² Es gilt vielmehr, die postulierten Effekte jeweils nicht nur anhand der Texte selbst, sondern auch mithilfe

¹¹ Dies dürfte aus der Warte der klassischen Erzähltheorie der Hauptkritikpunkt an neurowissenschaftlichen Ansätzen innerhalb der *Cognitive Poetics* sein.

¹² Durchaus (empirisch) theoretisiert, dann aber meist allgemeiner, wurde und wird die Wirkung von Texten auf Rezipient:innen innerhalb der kognitiven Literaturwissenschaft. Insgesamt scheinen mir Ansätze der *Cognitive poetics* mehr darauf ausgerichtet zu sein, Wechselwirkungen von Text und Leser:in im Allgemeinen zu beleuchten als die Frage nach der Abbildbarkeit und Theoretisierbarkeit einzelner Textverfahren und -strukturen im Speziellen. Zwei kognitive Ansätze, die dies beanspruchen, werden weiter unten gesondert diskutiert (Kap. 1.2.2.3). Zwar können, wie später noch ausführlich gezeigt wird, die genannten Ansätze im Augenblick der Textanalyse qua mangelnder Operationalisierbarkeit (noch) nicht überzeugen. Ein genauer – auch kognitionswissenschaftlicher – Blick auf die Rezeptionsseite ist

der zeitgenössischen¹³ Reaktionen auf diese zu historisieren. Ein gewisser, der Diachronie geschuldeter, blinder Fleck bleibt dabei bestehen, die erste Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gibt uns allerdings in Form von Rezensionen eine Vielzahl von epitextuellen Dokumenten an die Hand, die das Unternehmen erleichtern.

Generell muss davon ausgegangen werden, dass die Reaktion auf textuelle Strukturen und Verfahren diachron nicht stabil ist und grundsätzlich von der Rezipientendisposition abhängt. Diese wiederum konstituiert sich wesentlich durch Gattungskonventionen. Auf die in dieser Arbeit untersuchten Texte bezogen bedeutet dies unter anderem, dass Metalepsen keineswegs immer illusionsstörend wirken, wie lange angenommen.¹⁴ Werner Wolfs Studie zu illusionsstörendem Er-

allerdings in Bezug auf die ‚Effekte‘ so legitim wie dringlich. Eders Behauptung „[n]arration implies communication, communication implies reception, and reception implies cognition“ (Jens Eder: *Narratology and Cognitive Reception Theories*, in: Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald [Hgg.]: *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin 2003, S. 277–301, hier S. 282) ist dahingehend treffend. Auch Monika Fludernik ist zuzustimmen, wenn sie erklärt, dass die formalistische Idee der Verfremdung (*ostranenie*) letztlich als ein kognitives Konzept zu begreifen ist (Monika Fludernik: *Naturalizing the Unnatural: A View from Blending Theory*, in: *Journal of Literary Semantics* 39 [2010], S. 1–27, hier S. 2, und Monika Fludernik: *Afterword*, in: *Style* 48.3 [2014], S. 404–410, hier S. 404). Vgl. vor diesem Hintergrund Eders aufschlussreiche Überlegungen zur Anschlussfähigkeit kognitiver Rezeptionstheorien für die Narratologie (Eder: *Narratology and Cognitive Reception Theories*, a.a.O., insb. S. 290), in denen er die Rückbindung kognitiver Prozesse an konkrete Textstrukturen fordert. Dies allerdings muss in einem für die Erzähltheorie operationalisierbaren Maße noch als Desiderat gelten.

¹³ „Zeitgenössisch“ wird in dieser Arbeit stets in der Bedeutung „zu den Zeitgenoss:innen“, nie in der Bedeutung „gegenwärtig“ verwendet.

¹⁴ Beispielhaft dafür stehen Klimeks Einschätzungen zur phantastischen Literatur, denen ich mich vollumfänglich anschließe: „Anders als in der experimentellen Literatur Brechts, der ‚nouveaux romanciers‘ und der ‚Metafictionists‘ werden Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur dagegen meist nicht in den Dienst einer Ästhetik des Illusionsbruchs gestellt. Gerade in der zeitgenössischen Phantastik dienen die gleichen Verfahren und Motive im Gegenteil oft dazu, das Wunderbare zu plausibilisieren und so die Illusion einer kohärenten, wenn auch offenkundig fiktiven Geschichte zu stabilisieren“ (Sonja Klimek: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn 2010, S. 48). Siehe außerdem Jean-Marie Schaeffer: *Métalepse et immersion fictionnelle*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 323–334, und Sonja Klimek: *Metalepsis and Its (Anti-)Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games*, in: Wolf, Werner/Bantleon, Katharina/Thoss, Jeff (Hgg.): *Metareference across Media. Theory and Case Studies. Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement*, Amsterdam/New York 2009, S. 169–187.

zählen von 1993 etwa ging noch davon aus, dass metaleptische Texte grundsätzlich die Illusion durchbrechen, da sie etablierte Lektüreerwartungen unterliefern (woraus sie dann ihre *Effekte* bezögen).¹⁵ Genau diese etablierte Lektüreerwartung ist aber diachron und diatop flexibel: Leser:innen, die im Jahr 1914 Unamunos *Niebla* aufschlugen und an die Romane der Gräfin Pardo Bazán gewöhnt waren, wurden in ihrer Illusion sicherlich empfindlich gestört. Jugendliche, die Michael Endes *Unendliche Geschichte* und Jostein Gaarders *Sofies Welt* kennen, dürfte ein Roman wie der Unamunos im 21. Jahrhundert bestenfalls langweilig erscheinen. Erwachsene, die am spanischen Realismus wie an moderner Popkultur gleichermaßen Vergnügen finden, mögen Unamunos *Niebla* hingegen immer noch spektakulär finden und zwar, weil sie erkennen, wie das Modell des realistischen Romans hier unterwandert wird – *obwohl* sie sich vielleicht lebhaft an *a-ha*s virtuos-metaleptisches Video zu *Take on Me* von 1984 erinnern¹⁶ oder an Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* (1985).

1.2 Forschungsstand

Überblicksartige Darstellungen etablierter Metalepsentheorien liegen zuhauf vor.¹⁷ Dennoch seien auch hier, um der Verständlichkeit des Folgenden willen, die grundlegenden Tendenzen noch einmal aufgezeigt und im Hinblick auf das zu erschließende Textkorpus ausgewertet. Ansätze, die in späteren Primärtextanalysen aufgegriffen werden, erfahren ausführlichere Kommentierungen und Ergänzungen. Es versteht sich von selbst, dass den unterschiedlichen Ansätzen in Vorbereitung auf den Analyseteil unterschiedlich viel Aufmerksamkeit zuteilwird, wobei die Arbeit durchaus versucht, das Panorama der Methoden und Ansätze zu erfassen.

¹⁵ Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen 1993, S. 356–372.

¹⁶ Dieses wurde damals immerhin sechsfach mit den *MTV Music Video Awards* ausgezeichnet, was einmal mehr illustriert, mit welcher Verspätung sich die Literaturwissenschaft der Metalepse angenommen hat.

¹⁷ Für einen ersten Überblick siehe Klimek: *Paradoxes Erzählen*, a.a.O., S. 31–116 (mit zahlreichen Beispielen für metaleptische Texte, Fernsehserien und Filme), außerdem John Pier: *Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016)*, in: Hühn, Peter u. a. (Hgg.): *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg 2016, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> (letzter Zugriff: 11.07.2017) sowie Julian Hanebeck: *Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/Boston 2017, S. 11–31 (mit ausführlichen Literaturangaben), und Karin Kukkonen: *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 1–21.

Der Begriff ‚Metalepse‘ dürfte spätestens seit den späten 1990er Jahren/frühen 2000er Jahren als etabliert gelten, vorher tauchen gleichberechtigt andere Bezeichnungen auf: Jean Ricardou spricht in *Le Nouveau Roman* (1973) im Zusammenhang mit der *mise-en-abyme* vom „récit [...] court-circuité“¹⁸, eine elektrophysikalische Metapher, die David Lodge 1977 aufgreift („short-circuit“¹⁹) und die Werner Wolf in seiner Studie zu illusionsstörendem Erzählen für besonders geeignet hält und als „narrativen Kurzschluss“²⁰ verteidigt. In Anlehnung an Douglas R. Hofstadter (1979) findet sich zuweilen der Begriff „strange loop“ und die Rede von der „tangled hierarchy“²¹, die Brian McHale in *Postmodern Fiction* (1987) aufnimmt.²²

Spätestens mit der Metalepsenforschung nach der Jahrtausendwende hat sich der Begriff durchgesetzt. Insbesondere als Reaktion auf den von John Pier und Jean-Marie Schaeffer herausgegebenen und breit rezipierten Sammelband *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* von 2005 und dem ein Jahr zuvor publizierten Essay *Métalepse* von Genette hat die Anzahl der Publikationen zum Thema radikal zugenommen – eine Vermehrung von Forschung, die, wie Klaus W. Hempfer 1990 in Bezug auf die Lage in der Fiktionstheorie formuliert hat, „sich ihrerseits [...] eher umgekehrt proportional zum Erkenntniszuwachs zu erweisen beginnt.“²³ Die Metalepse – dies hat Werner Wolf gezeigt²⁴ – eignet sich zudem hervorragend als Versuchsobjekt bei der Frage nach der transmedialen Applizierbarkeit literaturwissenschaftlicher Theoreme, was gewissermaßen zu einer Engführung (und damit einhergehend einer echten Proliferation) von Metalepsen- und Transmedialitätsforschung geführt hat. Nur wenige künstlerische Darstellungsverfahren dürften theoretisch ähnlich gut erschlossen sein wie die Metalepse.²⁵

Eine Zeit lang schien die Überzeugung vorzuherrschen, Metalepsen seien unter Anwendung des richtigen Modells stets eindeutig bestimmbar. Erst rezente Studien, allen voran Julian Hanebecks *Understanding Metalepsis* von 2017, haben dargelegt, dass es Fälle geben kann, in denen die Unentscheidbarkeit über den

¹⁸ Jean Ricardou: *Le Nouveau Roman*, Paris ²1990 (¹1973), S. 62.

¹⁹ David Lodge: *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London 1977, S. 239–245.

²⁰ Wolf: *Ästhetische Illusion*, a.a.O., S. 357–359.

²¹ Beide Begriffe in Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, New York 1999, S. 684–719.

²² Brian McHale: *Postmodernist Fiction*, New York/London 1987, S. 119–121.

²³ Klaus W. Hempfer: *Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990), S. 109–137, hier S. 109.

²⁴ Werner Wolf: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‚Exporting‘ Narratological Concepts*, in: Meister, Jan Christoph/Kindt, Tom/Schernus, Wilhelm (Hgg.): *Narratology beyond Literary Criticism*, Berlin/New York 2005, S. 83–107.

²⁵ Ich wähle hier bewusst den möglichst breiten Begriff des Darstellungsverfahrens, weil die Metalepse längst nicht mehr eine nur in der Literaturwissenschaft relevante Erscheinung ist (siehe Kap. 1.2.3).

metaleptischen oder nicht-metaleptischen Status eines Textes in diesen hineingeschrieben ist und sich Beschreibungsmodellen widersetzt:²⁶ „[M]ost potentially metalectic narratives refuse unequivocal analyses of their structure“²⁷ – eine Beobachtung, die auch für das hier besprochene Primärtextkorpus von höchster Relevanz ist.

Unter den mittlerweile unzählbaren Beschreibungsmöglichkeiten metalectischen Erzählens, die zuweilen einander ausschließen und nicht selten dennoch gleich plausibel erscheinen, hat sich keine vollends durchgesetzt, sodass zurzeit unterschiedliche Bezeichnungs-, Klassifizierungs- und Deutungsangebote vorliegen. Auch diese Arbeit erhebt nicht den Anspruch, ein ultimativ gültiges und maximal illustratives Metalepsenmodell vorzulegen, sondern versucht, in Rekurs auf vorangehende Ansätze eines zu entwickeln, das auf möglichst viele Texte plausibel anwendbar ist, ohne im Einzelfall seine Aussagekraft zu verlieren.

Nahezu allen Überlegungen gemein ist der Bezug auf Genettes grundlegende Definition von 1972, die auch hier noch einmal zitiert werden soll:

1.2.1 Die Metalepse in der klassischen Narratologie

1.2.1.1 Genettes Basisdefinition

[T]oute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...].²⁸

Was zunächst griffig und einleuchtend klingt, führt bei näherem Hinsehen zu sich gegenseitig bedingenden Problemen in Terminologie und Systematik, die fast durchgehend die Frage nach der überschrittenen Grenze berühren: Wo genau findet sich die „frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes“²⁹, von der Genette später im Zusammenhang mit dem Narrationsakt spricht, und wie genau

²⁶ Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 26–29, exemplifiziert dies anhand konkurrierender (jedoch gleichermaßen überzeugender) Analysen von John Fowles *The French Lieutenant's Woman*: „Among the reasons why narratologists are divided in such basic questions such as whether a given text is metalectic or not is the semantic instability that arises when the model is applied, and the question of the establishment of the model's prerequisites – and not, I would argue, because there is disagreement about the logical form of metalepsis outlined above“ (ebd., S. 29). Ich schließe mich dieser Einschätzung an, glaube aber durchaus, dass auch eine Uneinigkeit über theoriekonstitutive Grundkonzepte wie *histoire*, *discours*, Diegese und Erzählinstanz für Verständnisprobleme innerhalb der Erzähltheorie und diskrepante Textanalysen verantwortlich zu machen ist.

²⁷ Ebd., S. 26.

²⁸ Gérard Genette: *Figures III*, Paris 1972, S. 244.

²⁹ Ebd., S. 245.

muss die Erzählung ausgestaltet sein, um das Übertreten dieser Grenze zu erzählen? Und sollte man überhaupt von einer ‚Grenze‘ sprechen, die ‚überschritten‘ wird? Immerhin lässt Genettes Wortwahl auch eine weit weniger aggressive Lesart zu, in der die „intrusion“ eher osmotisch (vielleicht auch nicht vollständig) vonstattengeht und somit skalierbar ist. Hinzu kommt – nicht nur an dieser Stelle – Genettes zuweilen sorgloser Umgang mit griechischen Morphemen, historischen Etymologien und Begriffstraditionen, die in der Metalepse jeweils kulminieren: Etymologisch suggeriert Genette hier eine Nähe zu anderen Konzepten wie *Ana-* und *Prolepsen*, die nicht gerechtfertigt ist: Im Gegensatz zu diesen Figuren beschreibt die Metalepse ja keinen Sachverhalt, der nach der zeitlichen Dimension fragt.³⁰ Noch problematischer als die unglückliche Wahl des Präfixes ist, dass Genette nicht nur den Begriff, sondern auch das Konzept Metalepse der klassischen Rhetorik, genauer gesagt der Statuslehre und Tropik entlehnt und über Pierre Fontaniers Kommentierung von César Chesneau Dumarsais’ *Traité des tropes* einen Zusammenhang zwischen seiner und der klassisch-rhetorischen Konzeption des Begriffs sieht. Das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* verzeichnet dazu folgende Bedeutungsvarianten:

Im Rahmen der Statuslehre bezeichnet M. die *translatio*, d. h. den für das *genus iudiciale* typischen Versuch des Angeklagten, die Zuständigkeit des Gerichts bzw. die Rechtmäßigkeit des Verfahrens in Zweifel zu ziehen. [...] Als Tropus ist die M. im Laufe ihrer Begriffsgeschichte extrem unterschiedlich definiert worden, wobei von alters her konkurrierende Begriffsbestimmungen vermischt worden sind. Trotz der Dominanz eklektischen Zitierverhaltens hat sich daher auch nicht ansatzweise eine allgemein akzeptierte Definition herausbilden können. Allein für die Zeitspanne von der Antike bis in die Barockrhetorik lassen sich drei recht unterschiedliche M.-Begriffe ausmachen [...]. Als ‚tryphonisch-quintilianische‘ M. ist die Verwendung des *falschen*, d. h. kontextuell nicht gemeinten Teilsynonyms eines homonymen (bzw. polysemen) Wortes zu bestimmen. In den beiden anderen Fällen [sc. ‚donatische‘ und ‚melanchthonsche‘ Verwendungsweise] wird die M. als Spezialfall der Metonymie aufgefasst [...]: Bei der ‚donatischen‘ M. handelt es sich um eine auf der Evokation einer Kette von assoziativen Verbindungen im selben Erfahrungsrahmen beruhende (Fern-)Metonymie, bei der ‚melanchthonschen‘ dagegen um eine einfache Metonymie auf Basis der Grund-Folge-Relation.³¹

Es wird deutlich, dass auch in der Rhetorik nicht eben klar ist, was der Begriff eigentlich bezeichnet. Ruurd Nauta hat gezeigt, dass Genettes Rhetorik-Bezug in

³⁰ Auch die reine Wortetymologie lässt wenig interpretativen Spielraum für eine Annäherung an das moderne Metalepsenkonzept. So verzeichnet der Gemoll für *μεταλαμβάνω* im Aktiv die Bedeutungen Anteil nehmen, teilnehmen, Anteil bekommen, erlangen, mit jdm. umgehen, etw. anderes nehmen, tauschen, umtauschen, eintauschen, etw. anderes dafür nehmen, verändern, umwandeln und (im Medium) sich etwas zueignen, beanspruchen (siehe Wilhelm Gemoll/Karl Vretska: *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, München 2006, S. 529).

³¹ Armin Burkhardt: Art. *Metalepsis*, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1087–1099, hier Sp. 1087–1088.

Sachen Metalepse einer genauen Analyse der antiken Quellen nicht standhält.³² Bernd Häsner ist Genettes Dumarsais/Fontanier-Bezug nachgegangen – mit dem Ergebnis, dass der Begriff „*métalepse de l’auteur*“³³, den Genette den *classiques* zuschreibt, nicht zu finden sei³⁴ und sich insgesamt Genettes Überlegung nicht an das „rhetorische Konzept der Metalepse, jedenfalls wie es sich bei Dumarsais darstellt, anschließen“³⁵ lasse. Für ein synchrones Beschreibungsmodell metaleptischer Erzählweisen ist die historische Herleitung sekundär und wird deshalb hier auch nicht weitergeführt. Referiert und kommentiert werden im Folgenden allerdings die Reaktionen auf die Definition Genettes, der nicht weniger Verwirrung gestiftet hat als vor ihm Quintilian, Donatus und Melanchthon.³⁶

Zu endgültiger Verwirrung geführt haben dürfte Genette selbst, als er sich 2004 – nach zahlreichen Forschungskontroversen, die weiter unten vorgestellt werden – mit einem monographisch veröffentlichten Essay zu Wort meldete, den er ebenso bescheiden wie vage mit folgenden Worten einleitet:

Je crains d’être, par quelques pages déjà anciennes, un peu responsable de l’annexion au champ de la narratologie d’une notion qui appartient originellement à celui de la rhétorique; je crains aussi d’avoir procédé à cette annexion, qui pourtant me semble encore légitime, d’une manière plutôt cavalière, en disant à la fois trop et trop peu. Aussi vais-je devoir reprendre la question à son point de départ, avant d’infliger à ce concept, légitimes ou non, quelques nouveaux élargissements.³⁷

32 Ruurd Nauta: *The Concept of ‚Metalepsis‘: From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology*, in: Eisen, Ute E./Möllendorff, Peter von (Hgg.): *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, Berlin/New York 2013, S. 469–482, hier S. 479: „However, in a metonymy of cause and effect one has a substitution of the cause for the effect or vice versa, which is certainly not the case in narrative metalepsis. When an author is represented as causing what he narrates, this may be called ‚a manipulation‘ of the ‚causal relation that unites [...] the author to his work‘, but it is not a *substitution* of the author for his work (at most it is a substitution of one metonymical relation – causing – for another – narrating). So it seems that Genette’s desire to connect the rhetorical figure more closely with the narratological phenomenon has led him into an uncharacteristic lack of precision“ (Herv. im Original).

33 Genette: *Figures III*, a.a.O., S. 244.

34 Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 23. Als eine (wenngleich unbefriedigende) Antwort auf Häsner liest sich Genettes Erklärung von 2004: „J’avais, de manière un peu évasive, attribué cette locution aux ‚classiques‘ en général. Je ne trouve plus trace de cette source, que j’avais peut-être rencontrée en dormant, mais je crois toujours cette expression fidèle, sur le fond, aux analyses de la rhétorique classique“ (Gérard Genette: *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004, S. 10).

35 Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 26.

36 Siehe für eine ausführliche Kritik an Genettes Entgrenzung auch Klimek: *Paradoxes Erzählen*, a.a.O., S. 34–37.

37 Genette: *Métalepse*, a.a.O., S. 7.

Genettes Studie versammelt eine Fülle interessanter Materials, wird hier aber nicht ausführlich diskutiert. Die *élargissements* des Konzepts, die er ankündigt, laufen nämlich im Wesentlichen auf eine Aufgabe seines eigenen erzähltheoretischen Instrumentariums hinaus: *Métalepse – De la figure à la fiction* hebt darauf ab, dass (im Sinne der osmotisch verstandenen *intrusion*) jeder Zusammenhang zwischen erzählter Fiktion und außertextueller Realität als genuin metaleptisch betrachtet werden muss, und verabschiedet nicht nur die Rigorosität des narratologischen Instrumentariums aus den *Figures* bzw. dem (*Nouveau*) *Discours du récit*, sondern auch die Grundsätze des Kommunikationsmodells narrativer Texte. Die Diegese wird in seinem Essay zur Fiktion – und der Raum außerhalb der Fiktion wird zu dem extradiegetischen Raum, den sonst die Erzählinstanz einnimmt.³⁸ Genette erklärt dementsprechend:

Ce scandale s'appelle donc *métalepse*. *Métalepse* non plus seulement du narrateur, mais bien vraiment *de l'auteur*, romancier entre deux romans, mais aussi entre son propre univers vécu, extradiégétique par définition, et celui, intradiégétique, de sa fiction.³⁹

Dass es sich hier nicht um einen Lapsus handelt, belegen auch andere Passagen, in denen Genette etwa den Wechsel von einer homodiegetischen in eine heterodiegetische Erzählsituation in Stendhals *Lamie* als metaleptisch bezeichnet,

tout simplement en ceci que le narrateur, qui appartient jusqu'ici à la diégèse du roman, en sort brusquement, en franchissant délibérément (et bruyamment) le seuil qui sépare le niveau diégétique des aventures de *Lamie* du niveau extradiégétique qui est le nôtre, et celui de *l'homme de lettres* qui va désormais les raconter de l'extérieur, et que d'aucuns n'hésiteraient pas à nommer Stendhal.⁴⁰

Unbekümmert spricht Genette daher von der „intrusion du fictionnel dans la réalité“⁴¹, genauso wie einige rezente Ansätze in der Forschung, die eine narrative Kommunikationssituation zugrundelegen, der die (textinterne) Ebene von Erzähler und erzähltem Leser (im Modell unten 2b) entweder gänzlich fehlt, oder in der – asymmetrischerweise – ein Erzähler zu einem realen Leser spricht.

³⁸ Beziehungsweise die Realität wird zu einer weiteren Diegese, die er als „diégèse réelle“ bezeichnet (ebd., S. 130–131).

³⁹ Ebd., S. 31 (Herv. im Original).

⁴⁰ Ebd., S. 29.

⁴¹ Ebd.

realer Autor (1)	impliziter Autor (2a)	Erzähler (2b)	handelnde Figuren (3)	erzählter Leser (2b')	impliziter Leser (2a')	realer Leser (1')
<i>textextern</i>	<i>textintern (extradiegetisch)</i>		<i>diegetisch</i>	<i>textintern (extradiegetisch)</i>		<i>textextern</i>
Sender (1)	Sender (2)	Botschaft		Empfänger (2')		Empfänger (1')

Abb. 1: Das Kommunikationsmodell narrativer Texte (nach Klinkert)

1.2.1.2 Zwei Grundtypen: *rhetorisch* vs. *ontologisch*

Schon Genettes eigener Überblick, der von einer Metalepse auf Satzebene bei Balzac zu einer Metalepse von Textvolumen bei Cortázar reicht, zeigt, dass metaleptische Strukturen grundsätzlich unterschiedlich radikal in ihrer Ausprägung sein können. In Balzacs vielzitiertem Satz „Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d’Angoulême, il n’est pas inutile d’expliquer [...]“⁴² sind Diegese und Metadiegese weniger voneinander affiziert als in *Continuidad de los parques*, einer Geschichte, in der der Akt der Lektüre für die erzählte Figur tödlich ausgeht.

Die Forschung hat, aufbauend auf zwei wegweisenden Aufsätzen Marie-Laure Ryans,⁴³ diesen Unterschied aufgenommen und in ihm den Beweis für zwei grundlegend unterschiedliche Typen von Metalepsen gesehen. Ryan führt die Unterscheidung zwischen *rhetorischer* und *ontologischer* Metalepse folgendermaßen ein:

Rhetorical metalepsis opens a small window that allows a quick glance across levels, but the window closes after a few sentences, and the operation ends up reasserting the existence of boundaries. This temporary breach of illusion does not threaten the basic structure of the narrative universe. In the rhetorical brand of metalepsis, the author may speak *about* her characters, presenting them as creations of her imagination rather than as autonomous human beings, but she doesn’t speak *to* them, because they belong to another level of reality. Communication presupposes indeed that all participants belong to the same world; this is why speaking to the spirit world is generally considered a paranormal activity.⁴⁴

⁴² Zit. in Genette: *Figures III*, a.a.O., S. 244 (Herv. aufgehoben).

⁴³ Marie-Laure Ryan: *Metaleptic Machines*, in: *Semiotica* 150.1/4 (2004), S. 439–469, und Marie-Laure Ryan: *Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 201–224.

⁴⁴ Ryan: *Metaleptic Machines*, a.a.O., S. 441–442.

Zu diesem Typ gehören Balzacs oben zitierter Satz oder Diderots „Qu’est-ce qui peut m’empêcher de marier le Maître et le faire cocu“.⁴⁵ In der ontologischen Metalepse bleiben, anders als in rhetorischen Metalepsen, die narrativen Ebenen nicht intakt. Ryan erklärt: „We may compare rhetorical metalepsis to a benign growth that leaves the neighboring tissues unaffected, and ontological metalepsis to an invasive growth that destroys the structure of these tissues.“⁴⁶ In diesem Verständnis wäre das zitierte Satzbeispiel Balzacs eine rhetorische, das expansivere, massiv in die *histoire* eingreifende Beispiel Cortázars eine ontologische Metalepse. Zu letzteren gehören dann auch Möbiusbandgeschichten, die aus sich heraus sich selbst erzählen.

Ryans Terminologie hat sich etabliert, wenngleich ihre Unterscheidung analog oder mit leichten Modifikationen auch andernorts zu finden ist. Bereits 1993 unterscheidet Werner Wolf zwischen „redenden“ und „handelnden“ Grenzüberschreitungen, wobei die letztere bei ihm immer (als Beispiele genannt werden *At Swim-Two-Birds* und *Niebla*), die redenden hingegen nur dann illusionsstörend sind, wenn die Transgression sich von der Figuren- auf die Erzählebene richtet, nicht umgekehrt. „Reden über die Narrationsgrenze hinweg“⁴⁷, etwa in Form einer „meist affektiv motivierte[n] Apostrophe einer innerdiegetischen Figur durch den Erzähler“⁴⁸, sei weniger illusionsstörend als das Implikat von Figurenbewusstsein, das durch das Ansprechen einer Erzählinstanz durch eine Figur geschieht. Als Beispiel für ersteres nennt er folgenden Satz, mit dem Tristram Shandy seinen verstorbenen Onkel Toby anruft: „Here, – but why here, – rather than in any other part of my story, – I am not able to tell; – but here it is, – my heart stops me to pay to thee, my dear uncle Toby, once for all, the tribute I owe thy goodness.“⁴⁹ Der umgekehrte Fall findet sich in Joyces *Ulysses*, genauer in Molly Blooms Anruf des Erzählers: „[...] O Jamesy let me up out of this [...]“⁵⁰.

Dorrit Cohn macht eine identische Unterscheidung mit den genannten Beispielen und nennt das Balzac-Zitat eine „métalepse au niveau du discours“⁵¹ und die Cortázar-Geschichte eine „métalepse au niveau de l’histoire“⁵². Identische Terminologie verwendet Sabine Lang, die von „metalepsis del discurso“ und „metalepsis de la historia“ spricht.⁵³ Analog verhält es sich mit Sabine Schlickers’ und Vera

⁴⁵ Ebenfalls ein mittlerweile kanonisches und in der Forschung omnipräsentes Beispiel, hier zitiert in Ryan: *Logique culturelle de la métalepse*, a.a.O., S. 206.

⁴⁶ Ryan: *Metaleptic Machines*, a.a.O., S. 442.

⁴⁷ Wolf: *Ästhetische Illusion*, a.a.O., S. 359 (Herv. aufgehoben).

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Zit. in Wolf: *Ästhetische Illusion*, a.a.O., S. 359, Anm. 132.

⁵⁰ Ebd., S. 360.

⁵¹ Dorrit Cohn: *Métalepse et mise en abyme*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 121–130, hier S. 121.

⁵² Ebd., S. 122.

⁵³ Sabine Lang: *Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica*, in: Lang,

Toros Unterscheidung zwischen „metalepsis de enunciación“ und „metalepsis del enunciado“ beziehungsweise den Metalepsen „*in verbis*“ und „*in corpore*“⁵⁴ sowie mit Fluderniks Differenzierung von „realen“ und „metaphorischen“ Metalepsen,⁵⁵ die Klimek übernimmt.⁵⁶ Auch Hanebecks Abgrenzung von figurativen und ontologischen Metalepsen baut gewissermaßen auf dieser Unterscheidung auf.⁵⁷ Den fundamentalen qualitativen Unterschied zwischen beiden Formen sieht Fludernik in der Metaphorizität, die der rhetorischen/diskursiven Metalepse zugrundeliegt: „[B]ei der diskursiven oder rhetorischen Metalepse imaginiert der Erzähler eine Präsenz seinerseits oder des Lesers auf der Figurenebene bzw. imaginiert eine Existenz der Figuren quasi in seiner Welt, ohne dass diese sich im Plot niederschlägt.“⁵⁸ Sie schränkt allerdings ein: „The distinction between ‚real‘ and ‚metaphorical‘ *metalepsis*, between an actual crossing of *ontological* boundaries and a merely imaginative transcendence of narrative levels, is a fine one.“⁵⁹

Tatsächlich ist die erwähnte Metaphorisierung die einzige Möglichkeit, die Unterscheidung von *rhetorisch* und *ontologisch* zu halten, denn strenggenommen kommt es bei beiden Typen gleichermaßen zu einer Interferenz von erzählter Welt und Erzählwelt – freilich mit unterschiedlich spektakulären Effekten. In einem

Sabine/Grabe, Nina/Meyer-Minnemann, Klaus (Hgg.): *La narración paradójica. „Normas narrativas“ y el principio de la „transgresión“*, Madrid/Frankfurt am Main 2006, S. 21–47, hier S. 32 (und passim).

⁵⁴ Für alle vier Begriffe siehe Sabine Schlickers/Vera Toro: *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid/Frankfurt am Main 2017, S. 96–97.

⁵⁵ Monika Fludernik: *Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode*, in: *Style* 37.4 (2003), S. 382–400, hier S. 396 (meine Übers.).

⁵⁶ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, a.a.O., S. 66.

⁵⁷ Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 83–108.

⁵⁸ Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt ³2010 (¹2006), S. 175.

⁵⁹ Fludernik: *Scene Shift*, a.a.O., S. 396. Eine weitere Klassifikationsmöglichkeit, die meines Wissens so an keinem anderen Ort beschrieben wird, ist Jean-Pierre Palmiers Unterscheidung zwischen „statische[r] metaleptische[r] Unentscheidbarkeit“ und „dynamisch-metaleptische[r] Unentscheidbarkeit“, die in seiner Studie Teil eines übergeordneten Modells narrativer Unentscheidbarkeit ist. Bei ersterer ist die metaleptische Transgression an „eindeutig bestimmbare[n] metaleptische[n] Erzählelemente[n]“ festzumachen (er nennt als Beispiel Michael Hanekes Film *Caché*, in dem „„Bilder aus dem Off“ [...] in einem metaleptischen Eingriff in der erzählten Welt platziert werden“), bei zweiterer kommt es „zu einer schleifenförmigen Verdrehung des Erzählten [...], die eine eindeutige Identifikation einzelner Erzählebenen verhindert“ (alle Zitate in Jean-Pierre Palmier: *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben*, Paderborn 2014, S. 280–281). In Häsners Systematik (siehe unten) würde man diese Unterscheidung durch den Parameter der Expansion vollziehen.

Satz wie Prousts „il est temps de rattraper le baron qui s’avance“⁶⁰ ist die Gleichzeitigkeit und Gleichräumigkeit von Erzählinstanz und erzählter Figur genauso impliziert wie in den wirkmächtigeren, expansiveren Formen metaleptischen Erzählens. Es handelt sich hier durchaus nicht um ein klares hierarchisches Produktionsverhältnis zwischen Erzählebene und Ebene des Erzählten. Die Ebene des Erzählers ist insofern tangiert, als dass die Gefahr suggeriert wird, der Gegenstand der Erzählung würde sich verselbstständigen und allein weiterziehen – eine Situation, die den Erzähler ja unmittelbar affizieren würde. Auch in solch einer auf den ersten Blick harmlos wirkenden Formulierung besteht also eine strukturelle Parallele zu dem, was Ryan ontologische Metalepse nennt. Vor diesem Hintergrund erscheint die These Bernd Häsners, dass sich komplexe Metalepsen aus ebensolchen, bereits in mittelalterlichen Texten präsenten Strangwechselformulierungen entwickelt haben, besonders plausibel.⁶¹ Logisch und strukturell funktionieren die beiden Formen, wenngleich in unterschiedlicher textueller Expansion, analog.⁶²

1.2.1.3 Modifikationen des Genette’schen Modells

Sonja Klimek legt 2010 eine der bisher umfangreichsten Studien zur Metalepse vor, in der sie nachweist, dass die Metalepse nicht immer illusionsstörend funktionalisiert sein muss, sondern, je nach Gattung, in die sie eingebettet ist, durchaus

⁶⁰ Zit. aus *Albertine disparue* in Frank Wagner: *Glissements et déphasages: Note sur la métalepse narrative*, in: *Poétique* 33 (2002), S. 235–253, hier S. 239.

⁶¹ Siehe unten, Kap. 1.3.1.

⁶² Eine Anmerkung zum Verständnis von *histoire* und *discours*: Ich gehe, konform mit Todorovs Überlegungen, davon aus, dass sich jede Erzählung grundsätzlich durch *histoire* und *discours* gleichermaßen konstituiert und meine, dass sich hieraus noch keine Scheidung von Ebenen im Sinne einer Zuordnung von extradiegetischem Raum zu *discours* und diegetischem Raum zu *histoire* ergibt. Siehe Tzvetan Todorov: *Les catégories du récit littéraire*, in: *Communications* 8 (1966), S. 125–151, hier S. 126–127 (meine Herv.): „Au niveau le plus général, l’œuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu’elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. [...] Mais l’œuvre est en même temps discours: il existe un narrateur qui relate l’histoire [...]. Pourtant les deux aspects, l’histoire et le discours, sont tous deux également littéraires. La rhétorique classique se serait occupée des deux: l’histoire relèverait de l’*inventio*, le discours de la *dispositio*.“ Genette verwendet später als Synonym für *discours* den Begriff *récit* (Einleitung zum *Discours du récit*), was die Frage aufwirft, wie man die Summe von *histoire* und *discours* zu bezeichnen hat. Ich werde im Folgenden auf Begriffe wie ‚Gesamttext‘, ‚Geschichte‘ oder ‚(Gesamt-)Erzählung‘ ausweichen.

eine phantastische Welt plausibilisieren kann.⁶³ Formal unterscheidet sie, in Anlehnung an eine Einteilung Werner Wolfs,⁶⁴ drei Kategorien der Metalepse, die sie auf der Grundlage einer Überschreitung narrativer Ebenengrenzen definiert: 1. „Absteigende Metalepsen“, die „das Herabgleiten von einem narrativen Niveau auf ein tieferes [bezeichnen]“⁶⁵, 2. „Aufsteigende Metalepsen“, die „das Hinaufwechseln von einem narrativen Niveau auf ein höheres [bezeichnen]“ und 3. „Komplexitätsformen der Metalepse“. Unter diesen fasst Klimek die Möbiusband-Erzählung als „Rekurrentsetzung von aufsteigenden und absteigenden Metalepsen“ sowie die „unlogische Heterarchie“. Letztere definiert sie folgendermaßen: „[E]ine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene übt durch einen Darstellungsprozess [z. B. durch das Schreiben eines Romans] Macht über Figuren ihrer eigenen diegetischen Ebene aus [...]“.⁶⁶

Die vorliegende Studie weicht von der Ebenen-Logik dieses Modells ab: Zunächst ist die Richtung der metaleptischen Transgression zwar ein Kriterium, das die meisten Metalepsentheorien berücksichtigen, es beruht jedoch letztlich logisch auf derselben Operation. In einem Modell, das möglichst ökonomisch die zugrundeliegende Struktur der Metalepse beschreiben möchte, sollte auf den Parameter der Richtung verzichtet werden können.⁶⁷ In der Möbiusband-Erzählung⁶⁸ (Klimeks Typ 3a) „[...] entpupp[e] sich die Intradiegese als Extradiegese der vermeintlichen Extradiegese, und umgekehrt.“⁶⁹ Wenn aber die Hierarchie der Ebenen völlig kollabiert, welche Funktion hat dann noch ihre Unterscheidung? Diese Frage wird ebenfalls relevant bei der unlogischen Heterarchie, die im Folgenden anders, nämlich aus der Paradoxie pseudo-performativer Strukturen, hergeleitet wird.⁷⁰

⁶³ Eine frühere Studie, die, obschon im Detail anders, immersive Momente der Metalepse betont, ist Schaeffer: *Métalepse et immersion fictionnelle*, a.a.O.

⁶⁴ Wolf: *Ästhetische Illusion*, a.a.O., S. 359.

⁶⁵ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, a.a.O., S. 70.

⁶⁶ Alle Zitate ebd.

⁶⁷ Die jeweilig erzielten Effekte sind freilich unterschiedlich und analysebedürftig. Klimek analysiert etwa ‚absteigende‘ Metalepsen unter der Überschrift „Der Wunsch nach dem Eintauchen in fiktive Welten“ (ebd., S. 219) und ‚aufsteigende Metalepsen‘ unter dem Aspekt des „Zweifel[s] an der Echtheit der eigenen Welt“ (ebd., S. 247).

⁶⁸ Siehe dazu auch weiter unten, Kap. 1.3.2.

⁶⁹ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, a.a.O., S. 69.

⁷⁰ Ich verwende hier und im Folgenden den Begriff ‚pseudo-performativ‘ im Sinne der Fiktion einer sich gerade vollziehenden Textproduktion und -rezeption, wie ihn Hempfer: *Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 137, zusammenfasst. Hempfers Ausführungen zu Philippe Sollers’ *Drame* gelten auch für die hier vorgestellten Texte: „Dies ist nun freilich *realiter* nicht möglich, weil der Leser, sei es der fiktive oder der reale, dem Autor schlicht nicht beim Schreiben zuschauen kann und immer

Eine ebenso umfassende Analyse metaleptischer Texte und Filme liefert Sabine Schlickers' und Vera Toros rezente Monographie zum Thema. Die Studie zur *narración perturbadora* versteht sich als transmedial applizierbar und sieht die Metalepse als Teil eines größeren Kanons paradoxer Erzählstrategien, die – in einem „kombinatorischen Prinzip“⁷¹ zusammengedacht mit ‚täuschenden‘ und ‚rätselhaften‘ Strategien – eine ‚verstörende‘ Erzähltechnik ergeben (*narración perturbadora*).⁷² Individuelle Erzählstrukturen und -verfahren sind für die Autorinnen zu den drei Varianten *engañoso*, *paradójico* oder *enigmatizante* zuordenbar – Kategorien, die ihre Bedeutung vor allem aus den Reaktionen von Leser:innen speisen. Metalepsen, Möbiusbänder oder bestimmte Formen der *mise-en-abyme* etwa sind in dem Modell Teil einer *estrategia paradójica*, Lügen oder ‚falsche‘ Fokalisierungen z. B. sind Teil der *estrategia engañosa*. Zur *estrategia enigmatizante* gehören: „indeterminación y/o ambigüedad (temporal o permanente) con respecto a: realidad, espacio, temporalidad, causalidad, recursos de omisión modo fantástico.“⁷³ ‚Verstörend‘ ist eine Erzählung nur dann, wenn mindestens zwei dieser Strategien vertreten sind:

Para que un texto artístico pueda concebirse como narración perturbadora debe combinar recursos de varias de estas estrategias lúdicas. Si en un texto literario o filmico se usaran nada más que recursos de uno de los tres pilares de la narración perturbadora, se trataría ‚solamente‘ de una narración no fiable, paradójica, fantástica o ambigua, y el atributo de lo perturbador carecería de valor heurístico.⁷⁴

Auch Schlickers und Toro unterscheiden zwischen zwei Grundformen der Metalepse, die sie *metalepsis del enunciado* und *metalepsis de la enunciación* nennen. Metalepsen, so die Autorinnen, können vertikal sein – dann auf- oder absteigend –,

schon das fertige ‚Produkt‘ liest. Es handelt sich also auch hier um eine Performativitätsfiktion [...].“ Siehe außerdem Klaus W. Hempfer: (*Pseudo-*)*Performatives Erzählen im zeitgenössischen französischen und italienischen Roman*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 50 [1999], S. 158–182.

⁷¹ „[P]rincipio combinatorio de la narración perturbadora“ (Schlickers/Toro: *La narración perturbadora*, a.a.O., S. 20).

⁷² „La narración perturbadora consta en una combinación de recursos que se ubican en tres estrategias narrativas: la estrategia engañosa, la paradójica y la enigmatizante. Esta combinación de recursos narrativos provenientes de estas distintas estrategias, que se excluyen además muchas veces mutuamente, produce ambigüedad, indeterminación o incoherencia en el texto, y efectos ‚irritantes‘ y ‚extraños‘ en el lector o espectador“ (ebd., S. 11–12).

⁷³ Für die Übersicht der drei Strategien und das Zitat ebd., S. 18.

⁷⁴ Ebd., S. 20. Das kombinatorische Prinzip steht für die Autorinnen dabei nicht in Widerspruch zu der Abgrenzung einzelner Verfahren untereinander. Die Metalepse ist dafür ein Beispiel: „La metalepsis (recurso paradójico) produce muchas veces efectos fantásticos (recurso enigmatizante), y en ello reside posiblemente la razón por la que muchos estudios aluden a ciertos textos paradójicos, especialmente metalepticos, como textos fantásticos“ (ebd., S. 21).

sie können aber auch horizontal sein.⁷⁵ Wird das Korpus metaleptischer Texte und Filme hier (wie auch in den später besprochenen Ansätzen) durch die Einbeziehung horizontaler Metalepsen erweitert, so wird die Gleichräumigkeit oder Gleichzeitigkeit von erzählter Welt und Erzählpunkt als *Syllepse* bezeichnet. Deren ‚paradoxaer Effekt‘ sei wesentlich schwächer als der einer Metalepse.⁷⁶ Für den strukturellen Unterschied von Metalepse und Syllepse ziehen Schlickers und Toro Studien von Meyer-Minnemann und Lang heran: „La silepsis es descrita como procedimiento de anulaci3n de l3mites⁷⁷ o como ‚contigüizaci3n parad3jica de tiempos y espacios‘⁷⁸, mientras que la metalepsis se caracteriza por la ruptura de l3mites de tiempos y espacios.“⁷⁹ Worin aber besteht der Unterschied zwischen einer Aufhebung (*anulaci3n*) und einer Transgression von Ebenengrenzen? Die Unterscheidung findet sich in einem Beitrag von Sabine Lang von 2006, „[...] distinguiendo [...] entre un procedimiento de anulaci3n de l3mites, que en la tipolog3a que planteamos, recibe el nombre de *silepsis*, y un procedimiento de transgresi3n, la *metalepsis* propiamente dicha.“⁸⁰ Langs terminologisch an Genette angelehnte Klassifikation der „narraci3n parad3jica“ ist äußerst symmetrisch, allerdings müsste man einschränken, dass die identifizierten Einzeltypen eher als Prototypen zu denken sind und nur in den seltensten Fällen in Reinform auftreten dürften. Langs Erklärung führt außerdem zurück zu der oben beschriebenen Beobachtung, dass eine raumzeitliche Verschmelzung von Erzählebenen – und sei noch so kurz – strukturell strenggenommen einer Metalepse gleichkommt, besonders dann, wenn ihre Expansion groß ist.

⁷⁵ Schlickers bezieht sich insb. auf Sabine Schlickers: *Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La m3talepse dans les litt3ratures espagnole et française*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *M3talepses. Entorses au pacte de la repr3sentation*, Paris 2005, S. 151–166, und Klaus Meyer-Minnemann: *Un proc3d3 narratif qui ‚produit un effet de bizarrerie‘: la m3talepse litt3raire*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *M3talepses. Entorses au pacte de la repr3sentation*, Paris 2005, S. 133–150. Siehe dazu auch Lang: *Proleg3menos*, a.a.O.

⁷⁶ Schlickers/Toro: *La narraci3n perturbadora*, a.a.O., S. 114: „Resumimos, pues, que la silepsis es una contigüizaci3n o simultaneizaci3n de situaciones enunciativas o de acciones/situaciones no contiguas/simult3neas y que su efecto parad3jico es mucho menor que el de la metalepsis.“

⁷⁷ Hier zitiert Schlickers Lang: *Proleg3menos*, a.a.O., S. 33.

⁷⁸ Zitat aus Klaus Meyer-Minnemann: *Narraci3n parad3jica y ficci3n*, in: Meyer-Minnemann, Klaus/Grabe, Nina/Lang, Sabine (Hgg.): *La narraci3n parad3jica. Normas narrativas y el principio de la transgresi3n*, Madrid/Frankfurt am Main 2006, S. 49–71, hier S. 61.

⁷⁹ Schlickers/Toro: *La narraci3n perturbadora*, a.a.O., S. 114.

⁸⁰ Lang: *Proleg3menos*, a.a.O., S. 31.

1.2.2 Neuere Ansätze: Semiotik, Mögliche Welten, kognitive Literaturwissenschaft

1.2.2.1 Semiotik der Metalepse

2017 legt Julian Hanebeck eine Studie vor, die ein ähnliches Ziel verfolgt wie die vorliegende Arbeit, nämlich die Entwicklung eines geschärften Analyseinstrumentariums für metaleptische Strukturen und eine detaillierte Anwendung auf ein Primärtextkorpus – in Hanebecks Fall *Tristram Shandy*. Auch Hanebeck stützt sich auf grundlegende Elemente der Erzähltheorie beziehungsweise Linguistik, nämlich auf Saussures Zeichenbegriff. Er möchte die Logik der Metalepse semiotisch verstanden wissen und konzeptualisiert den Narrationsakt und die geschaffenen Diegesen als literarisches Zeichen, das sich – wie das sprachliche Zeichen – aus Signifikant und Signifikat konstituiert.⁸¹ Die Metalepse definiert sich für Hanebeck dann als Transgression der Grenze zwischen *signifiant* und *signifié*:

While the narrational act is spatiotemporally external to the related events, the signs that are the result of this narrational act have a position that is both external and ‚internal‘ (to the ‚world‘ of the events). As physical entities, the signs belong to the universe in which they are produced/combined. As mental concepts, the signs ‚create‘ the storyworld (which would not exist if it were not for the signs). The domains of the signifier and the signified are both inextricably linked to the sign. *The combination of signs in this sense offers a point (or rather a plane) of osculation, where the domains of the signifier and the signified are hierarchically connected. It is this very ‚boundary‘, I maintain, that is transgressed in metalepsis.*⁸²

⁸¹ Ausschlaggebend für die Bewertung des Modells dürfte die jeweilige Auslegung Saussures bzw. das jeweilige Zeichenverständnis sein. Hanebeck veranschlagt ein hierarchisches Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat (dem man die arbiträre Beziehung der beiden Größen entgegenhalten könnte): „The combination of signs that results from a narrational act cues the construction of a storyworld: the domain of the signified. This domain does not exist without the signs that ‚create‘ it. A very basic contextual assumption of participants of a communicative situation in which a narrative is created and understood is thus the construction of a double spatiotemporal relation: the domain of the signifier is the spatiotemporal frame in which the narrational act is embedded and the domain of the signified is the distinct spatiotemporal frame of the storyworld“ (Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 52–53). Außerdem: „[M]etalepsis violates the boundary between the domain of the signifier and that of the signified (the domains of the signifier/signified are largely equivalent to diegetic levels/universes), both of which are created and hierarchically related by acts of (narrative) representation“ (ebd., S. 32). Es wäre noch einmal zu vertiefen, was die „hierarchically related, yet categorically distinct spatiotemporal domains“ (ebd., S. 50) von Diegesen unterscheidet.

⁸² Ebd., S. 54 (meine Herv.).

Die Systematisierung, die Hanebeck im Anschluss vorschlägt, kommt ohne die semiotischen Grundlagen aus und kann als anschlussfähig gelten für ein großes Spektrum von Verständnissen der Metalepse, solange diese im weitesten Sinne mit den Vorstellungen narrativer Ebenen oder Diegesen operieren.⁸³ Hanebeck unterscheidet zunächst „figurative“ von „ontologischen“ Metalepsen,⁸⁴ wobei diese Unterscheidung grob der oben beschriebenen Unterteilung von rhetorischen und ontologischen Metalepsen entspricht. Die rhetorische Metalepse Ryans ist nun eine Realisationsform der figurativen Metalepse,⁸⁵ zusammen mit dem von Hanebeck neu vorgeschlagenen Subtypen der „epistemologischen“ Metalepse. Diese bezeichnet „a character’s knowledge of the world of the narration.“⁸⁶ Ontologische Metalepsen teilen sich in Hanebecks Modell auf in rekursive und immersive Metalepsen, wobei sich immersive Metalepsen durch eine lokalisierbare Ebenentransgression auszeichnen:

Immersive metalepsis designates the narrative phenomenon which triggers the construction of a narrator, existent, event or utterance that ‚literally‘ moves from the domain of the signified to the domain of the signifier (or vice versa) in a negation of the logic of the act of narrative representation. The notion of immersion is here not used to evoke the ‚willing suspension of disbelief‘ of narrative addressees, but

⁸³ Hanebeck verweist auf Fluderniks berechnete Bemerkung, dass beispielsweise rhetorische und ontologische Metalepsen in der Praxis oft nicht leicht zu unterscheiden seien (ebd., S. 84). Tatsächlich konstituieren sich die meisten Metalepsen wohl als Mischform der bei Hanebeck aufgeschlüsselten Untertypen.

⁸⁴ Eine graphische Darstellung der Einteilung findet sich ebd., S. 83.

⁸⁵ Hanebeck definiert die rhetorische Metalepse im Anschluss an bestehende Forschungsmeinungen durch eine temporale Transgression: „Following Nelles, Ryan and Fudernik, I define the rhetorical type of the narratological category as the ‚temporally breach‘ in which the boundary is *implicitly* crossed [...]. Less metaphorically, rhetorical metalepsis subjects the narrational act and that which is narrated to a single temporality“ (ebd., S. 89, Herv. im Original). Wie bereits ausgeführt gehe ich demgegenüber davon aus, dass eine Destabilisierung der temporalen Trennung von Welten stets auch mit einer lokalen einhergeht.

⁸⁶ Ebd., S. 85. Bernd Häsner vertritt in seinem Modell (siehe Kap. 1.3.1), dass „transgressives Figurenbewusstsein“ nur dann vorliegt, wenn sich eine Figur als „[Referenzelement] des gerade sich vollziehenden Sprechaktes“ (Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 72) versteht. Ich selbst vertrete – wie Hanebeck –, dass ein Bewusstsein über die eigene Fiktivität als hinreichende Bedingung taugt, da es eine Kenntnis über einen vorangegangenen und nicht notwendigerweise pseudo-performativ erzählten Schaffensprozess mit einschließt. Siehe Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 87: „Knowledge of the status as narrated entity is the prerogative of the creator of the narration – if represented entities display such knowledge, hierarchical relations between diegetic levels are denied. This, in turn, *implies* a more radical transgression (such as the ability to see or hear the domain of the signifier), which is, however, not realized in epistemological metalepsis“ (Herv. im Original).

to express the fact that ontological metalepses *literally* place narrative entities in a diegetic universe to which they do not ,belong.⁸⁷

Je nach Erzählsituation lassen sich Transgressionen der ersten, zweiten und dritten Person ableiten, jeweils in die erzählte Welt hinein oder aus der erzählten Welt hinaus (descending/ascending) – dies entspricht etablierten Modellen.⁸⁸

Rekursive Metalepsen bezeichnen in Hanebecks Übersicht Typen, die in der (weiter unten vorgestellten) Terminologie Häsners mit dem Parameter der Expansion beschrieben werden können. Sie entfalten ihre Wirkung im Syntagma der Geschichte. Rekursive Metalepsen folgen dem, was Douglas Hofstadter *strange loops* genannt hat und was – hier sei auf das Kapitel zu Visualisierungsmöglichkeiten verwiesen – eine Art ‚Tiefenstruktur‘ aller metaleptischen Verfahren zu sein scheint.⁸⁹

Als klassische Möbiusband-Erzählung nennt Hanebeck Gides *Les faux-monnayeurs* (1925), in dem „die erzählte Welt die erzählende Welt konstituiert (und umgekehrt).“⁹⁰ Ist eine Rekurrenz endlich, so spricht Hanebeck in Anlehnung an Hofstadter und Klimck von *tangled heterarchies*:

Tangled heterarchies do not recursively duplicate the higher or lower-order diegetic level or universe *in toto*. The *literal* recursion of tangled heterarchies involves the combination of *parts* of diegetic universes (and their characteristics) that hierarchically belong to higher-order and lower-order domains in a diegetic universe that can no longer be assigned a place in a hierarchy.⁹¹

⁸⁷ Ebd., S. 94 (Herv. im Original).

⁸⁸ Auf die Analyse der Richtung wird im Folgenden verzichtet. Während Transgressionen in der dritten Person insgesamt die häufigste Version immersiver Metalepsen sein dürften, sind für das in dieser Arbeit analysierte spanischsprachige Korpus Transgressionen der ersten Person besonders relevant. Diese sind zuweilen nicht einfach zu bestimmen, da – wie etwa in Jean Gionos *Noé* (1947) – homodiegetische Autor-Erzähler nicht selten vor ihrem inneren Auge die Welt sehen und konstruieren, die sie zu erzählen gedenken (was keiner Metalepse entspricht). Auch Metalepsen der zweiten Person können schwer zu bestimmen sein, nicht zuletzt, weil diese ungewohnte Erzählhaltung ohnehin zu einer ganzen Reihe metafiktionaler Lektüreindrücke führt. Fludernik: *Scene Shift*, a.a.O., S. 385, beispielsweise interpretiert den Moment als metaleptisch, in dem in Calvins *Se una notte d'inverno un viaggiatore* deutlich wird, dass der zunächst extradiegetisch modellierte angesprochene Leser eine Figur ist (Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 98, zitiert diese Stelle bei Fludernik).

⁸⁹ Siehe Kap. 1.3.2. Vgl. Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 100–101, der Hofstadter zitiert: „A Tangled Hierarchy occurs when what you presume are clean hierarchical levels take you by surprise and fold back in a hierarchy-violating way“ (Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach*, a.a.O., S. 691).

⁹⁰ Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 101: „[T]he world of the told constitutes the world of the telling (and vice versa).“

⁹¹ Ebd., S. 103 (Herv. im Original).

Der letzte Subtyp der rekursiven Metalepse ist die „inversive Metalepse“, für die Hanebeck Borges' *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* als Beispiel nennt.⁹²

Insgesamt verbindet Hanebecks Studie einen umfangreichen Forschungsüberblick (auf den hier mit Nachdruck verwiesen sei) mit einem übersichtlichen Klassifizierungsvorschlag für metaleptische Strukturen, der auch eine gründliche Diskussion des Funktionspotenzials der Metalepse nicht auslässt.⁹³ Hanebeck legt seinem Modell dabei grundsätzlich andere theoretische Axiome zugrunde: Was in der vorliegenden Arbeit die unhintergehbare Grundlage von *histoire* und *discours* als Konstituenten der Erzählung ist, ist bei Hanebeck ein semiotisches Verständnis des Narrationsakts.

1.2.2.2 Mögliche Welten und horizontale Metalepsen

Die meisten Ansätze der klassischen Erzähltheorie operieren bei der Beschreibung metaleptisch-transgressiven Erzählens direkt oder indirekt mit dem Begriff und der Vorstellung von der *Diegese*. Diese, beziehungsweise die Grenze zwischen ihr und der Welt, in der erzählt wird, definiert bekanntlich laut Genette den Erzählakt selbst, woraus die Wichtigkeit genau dieser Systemstelle in allen auf Genette aufbauenden Metalepsenkonzepten ersichtlich wird:

Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément

⁹² Zu einer Metalepse scheint es mir hier allerdings nicht zu kommen: Die Affizierung der ‚realen‘ Welt durch die Welt Tlöns wird nachzeitig erzählt. Zudem wird beispielsweise eine Lektüre, die diese Affizierung als politische Parabel über die willfähige Menschheit auffasst, durch lange Textpassagen gestützt: „Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden – el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo – para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? [...] *El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo*. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) ‚idioma primitivo‘ de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre – ni siquiera que es falso“ (Jorge Luis Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in: Borges, Jorge Luis: *Ficciones*, Barcelona ⁴2012 [12011], S. 13–37, hier S. 36–37, meine Herv.). Die zitierte Passage zeigt auch, dass die diegetische Welt durchaus nicht vollständig von Tlön übernommen wurde, sodass die hervorgehobene Passage, auf die auch Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 45, rekurriert, nicht zwangsläufig als *literale* Auflösung der Welt des Ich-Erzählers gedeutet werden muss.

⁹³ Siehe insb. ebd., S. 108–120.

la narration (ou la représentation) elle-même; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte.⁹⁴

In der postklassischen Narratologie verabschieden besonders Ansätze, die mit der Mögliche-Welten-Theorie arbeiten,⁹⁵ die Diegese weitestgehend und sprechen stattdessen von *fictional worlds* oder *storyworlds*, wobei diese häufig mit *possible worlds* enggeführt werden.⁹⁶ Eine *fiktive* Welt⁹⁷ wird dann eine *mögliche* Welt,

⁹⁴ Gérard Genette: *Discours du récit*, Paris³2007 (11983), S. 245 (Herv. im Original).

⁹⁵ Vgl. dazu die aktuellste Darstellung Alice Bell/Marie-Laure Ryan (Hgg.): *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln/London 2019 sowie Lavocat: *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris 2016, S. 381–412. Ich beziehe mich außerdem auf den Eintrag zu *Possible Worlds* in der *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Christopher Menzel: Art. *Possible Worlds*, in: Zalta, Edward N. [Hg.]: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016, <https://plato.stanford.edu/entries/possible-worlds/> [letzter Zugriff: 16.09.2020]). Die genannten Ansätzen implizieren zuweilen eine metaleptische Affizierung der realen Welt: Siehe z. B. Alice Bell/Marie-Laure Ryan: *Introduction*, in: Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln/London 2019, S. 1–43, hier S. 25 (meine Herv.): „McHale and others [...] have shown that common postmodernist strategies include internal narrative contradictions [...] and/or a refusal to definitively close a narrative [...]; the metaleptic collapsing of boundaries between diegetic levels either inside a storyworld (e.g., Woody Allen's 'The Kugelmass Episode') or across the actual-to-storyworld boundary (e.g., the transformation of the reader addressed in Italo Calvino's *If on a winter's night a Traveler into a character*); [...]“ Auch Jeff Thoss spricht von einer „Storyworld-Reality Metalepsis“ (Jeff Thoss: *When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*, Leiden/Boston 2015, S. 28).

⁹⁶ Explizit so bei Bell und Alber: „These concepts [sc. *transworld identity* und *counterparthood*], while originating in philosophical logic, can be used in a narratological context to analyze metalepses because a storyworld is a particular type of possible world“ (Alice Bell/Jan Alber: *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, in: *Journal of Narrative Theory* 42.2 [2012], S. 166–192, hier S. 171, meine Herv.). In Ryans jüngstem Beitrag geschieht die Gleichsetzung implizit: „While ‚the world of Proust‘ contains all the opinions and ideas that can be derived from *À la recherche du temps perdu* (as well as from Proust's other texts), these aspects of meaning are not necessarily part of the storyworld of the novel because they can be messages indirectly conveyed by the author, who is not a member of the storyworld. It could be argued that even the voiced opinions of impersonal third-person narrators do not belong to storyworlds since these narrators are *extradiegetic*, which means located outside the storyworld“ (Marie-Laure Ryan: *From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation*, in: Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure [Hgg.]: *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln/London 2019, S. 62–87, hier S. 64, meine Herv.).

⁹⁷ Hier liegt natürlich ein zusätzliches Sprachproblem vor, da das englische „fictional“ nicht nur die Fiktivität des Dargestellten, sondern seine Zugehörigkeit zur *bookshelf*

besonders, wenn man mit David Lewis davon ausgeht, dass eine unendliche Anzahl möglicher Welten denselben ontologischen Status hat wie die aktuelle Welt („The other worlds are of a kind with this world of ours“⁹⁸). Die wenigsten Studien erklären explizit, warum sie ‚Welten‘ den Vorrang vor Diegesen einräumen. Alber und Bell sprechen diese Entscheidung an:

Of course, authors, readers, narrators, and characters cannot really interact or move between ontological domains, which would involve, for example, authors physically entering their own texts, characters speaking to readers, or heterodiegetic narrators interacting with the characters to which they have no ontological association. Yet the representation of such vertical metalepses asks us to imagine that these interactions or movements do take place. Consequently, terminology that demarcates those domains of existence as „worlds“ rather than „levels“ more accurately reflects what we are led to believe happens in the course of ontological metalepses.⁹⁹

Dem kann man entgegenhalten, dass reale Autor:innen zwar in der Tat nicht in ihre Texte steigen können, fiktive Erzähler indes durchaus (denn hierin besteht die Metalepse), es sich also nicht um analoge Phänomene handelt. Der Wechsel von ‚Ebene‘ zu ‚Welt‘ hat in diesem Kontext mithin nicht nur terminologische Konsequenzen.

Der Welt-Begriff in der zitierten und anderen Studien ist aus der Philosophie entlehnt. In seiner Ursprungsdisziplin wird er in einem sehr spezifischen Kontext funktional, und zwar in der Beschreibbarmachung von Wahrheitsbedingungen in der Formallogik jenseits der reinen Erfassung von Möglichkeit ($\diamond p$) und Notwendigkeit ($\Box p$). Aus Tim Cranes Zusammenfassung der Haupterrungenschaften der Mögliche-Welten-Theorie für die Philosophie wird deutlich, dass es vor allem um heuristische Probleme der Logik als Disziplin geht und weniger um die Beschreibbarmachung von Welten, seien sie nun real oder literarisch:

Thus we can construct formulae such as $\Box(p\&q)$, $\diamond p$, $\diamond\Box p$, and so on. Intuitively, these formulae should be interpretable as saying something about what is necessarily or possibly true. But how should we understand their truth-conditions? Possible worlds provide the answer. The modal sentence ‚ $\Box(p\&q)$ ‘ is true if and only if

category „fiction“ mitmeint, die wohl implizit auch in „fictional worlds“ mit-schwingt.

⁹⁸ David Lewis: *On the Plurality of Worlds*, Oxford/New York 1986, S. 2. Die Aktualität einer Welt ist hier indexikalisch verstanden: Für jede mögliche Entität ist jede mögliche Welt aktual, da sie in ihr als aktual verstanden wird (siehe Bell/Ryan: *Introduction*, a.a.O., S. 7, die Lewis zitieren: „The inhabitants of other worlds may truly call their own world actual, if they mean by ‚actual‘ what we do; for the meaning we give to ‚actual‘ is such that it refers at any world *i* to the world *i* itself. ‚Actual‘ is indexical, like ‚I‘ or ‚here,‘ or ‚now‘: it depends for its reference on the circumstances of utterance, to wit on the world where the utterance is located“, meine Herv.).

⁹⁹ Bell/Alber: *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, a.a.O., S. 169.

‚(p&q)‘ is true at all possible worlds [...]. A necessary truth, such as ‚2+2=4‘, is one that is true in all possible worlds: there is no possible situation in which it is false. Something that is merely possibly true, such as ‚I am a vicar‘, is true in some possible situation. There is no impossibility in the idea of a situation in which I am a vicar.¹⁰⁰

Der Sprung von diesen Fragen der Logik zur Literaturwissenschaft reicht weit, worauf die einschlägige literaturwissenschaftliche Forschung selbst hinweist: „Since narratologists are not doing philosophy, and since philosophers do not agree on a pure essence of possible worlds anyway, some degree of adaptation (call it metaphorization if you want) is unavoidable [...]“¹⁰¹, formulieren etwa Ryan und Bell.¹⁰²

Zu einer Adaptation des philosophischen Instrumentariums in neuem, literaturwissenschaftlichem Kontext erfolgte in einem nächsten Schritt die Inkorporation *unmöglicher* Welten in das Modell, da auch nach den Regeln der Logik Unmögliches ja durchaus literarische Welten erschafft:

[I]f we vary the notion of possibility, for instance, by interpreting it as observance of the laws of physics, then a world can be physically impossible but logically possible [...]: [T]here are impossible worlds that still fulfill the basic condition of worldness.¹⁰³

In einem solchen Modell ist es zwar immer noch möglich, unterschiedliche Welten durch eine Benennung der ihnen zugrundeliegenden Möglichkeitsbedingungen zu bestimmen, fragwürdig ist allerdings, ob dieser Beschreibungsmodus gegenüber der konventionellen Rede von erzählten Welten, in denen nun einmal andere Dinge möglich sind als in der realen Welt, erhöhte illustrative oder explikatorische Potenz aufweist. Auch mit dem etablierten narratologischen Instrumentarium lassen sich spezifische Unmöglichkeiten, wie die Möbiusband-Erzählung, ja durchaus fassen.

¹⁰⁰ Tim Crane: Art. *Possible worlds*, in: Honderich, Ted (Hg.): *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford/New York ²2005 (¹1995), S. 744–745, hier S. 744.

¹⁰¹ Bell/Ryan: *Introduction*, a.a.O., S. 8.

¹⁰² Oder früher und insgesamt differenzierter Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Mailand ¹⁵2016 (¹1979), S. 125: „Una volta pagati i debiti e riconosciuti i prestiti basterà affermare che si tratta di una categoria che ha solo relazione di omonimia con l’altra. Salvo che, se per i logici modali essa è una metafora, per una semiotica del testo dovrà funzionare come rappresentazione strutturale di concrete attualizzazioni semantiche.“ Siehe für eine frühe kritische Auseinandersetzung mit der literaturwissenschaftlichen Adaptation der möglichen Welten auch Ruth Ronen: *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994.

¹⁰³ Bell/Ryan: *Introduction*, a.a.O., S. 5–6.

Obwohl der Abstand zur Philosophie einerseits anerkannt und nicht als Problem betrachtet wird, wird andererseits immer wieder angestrebt, den Bezug zur Ursprungsdisziplin nicht zu verlieren:

The notion of „storyworld“ that is currently gaining traction in narratology can be analyzed in terms of PW [sc. Possible Worlds], but it remains operative without this connection. For a line of kinship to be maintained with philosophy, the three components of Kripke’s M-model must be made relevant: *an ontology made of multiple worlds; the designation of one and only one of these worlds as actual; and the postulation of accessibility relations between worlds*. Transgressions of this ontological model can be discussed as long as they take it as the point of reference.¹⁰⁴

Ohne hier näher auf das Kripke-Modell einzugehen, wird unmittelbar deutlich, warum metaleptische Texte als Fallstudien innerhalb der Theorie möglicher Welten so geeignet sind. Texte mit multiplen Erzählebenen erscheinen den drei genannten Punkten (Vielzahl der Welten, Identifikation einer Welt als aktuelle Welt, Erreichbarkeitsrelationen zwischen diesen Welten) gegenüber Strukturhomologien aufzuweisen, wobei die Metalepse dann als subversive Realisation der „accessibility relation“ erscheint. Eine Hierarchie ist für diese Beziehung zwischen Welten nicht mehr konstitutiv,¹⁰⁵ womit auch der Verzicht auf das Operieren mit Diegesen einhergeht, die eine solche Hierarchie ja voraussetzen. Dennoch konstituiert sich metaleptisches Erzählen auch in der Theorie möglicher Welten durch ein *Überschreiten* von Grenzen, was den Gegenstandsbereich der Metalepse in der Folge auf einen weit größeren Katalog an Phänomenen der Interferenz oder des Wanderns zwischen (erzählten) Welten ausweitet. Für diesen weiter gefassten Typ von metaleptischer Bewegung wurde eine Reihe von Begriffen geprägt, unter anderem horizontale Metalepse¹⁰⁶, laterale Metalepse¹⁰⁷, Heterometalepse¹⁰⁸, Perilepse¹⁰⁹, intertextuelle Metalepse¹¹⁰ oder horizontal transmigration¹¹¹. Karin Kukkonen illustriert den Sachverhalt anhand der Frage, was wohl passieren würde, wenn die Figur der Dorothea aus George Eliots *Middlemarch* in Charlotte

¹⁰⁴ Bell/Ryan: *Introduction*, a.a.O., S. 8 (meine Herv.).

¹⁰⁵ Siehe Lavocat: *Fait et Fiction*, a.a.O., S. 386: „[L]a multiplicité des mondes produit un effacement de leur hiérarchie.“

¹⁰⁶ Dies ist wohl der etablierteste Begriff, siehe für einen konzisen Überblick über die Begriffsgeschichte John Pier: *Metalepsis*, a.a.O.

¹⁰⁷ Thoss: *When Storyworlds Collide*, a.a.O., S. 12.

¹⁰⁸ Sophie Rabau: *Ulysse à côté d’Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 59–72.

¹⁰⁹ Gerald Prince: *Disturbing Frames*, in: *Poetics Today* 27.3 (2006), S. 625–630.

¹¹⁰ Frank Wagner: *Glissements et déphasages*, a.a.O. (hier auch als „Auto-Intertextualität“ bezeichnet).

¹¹¹ Bell/Alber: *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, a.a.O.

Brontës Roman *Jane Eyre* erschiene, um mit der titelgebenden Heldin in Thornfield Tee zu trinken.¹¹² Dazu Alber und Bell:

The transmigration of a character or narrator into a different fictional text is meta-
leptic because, as in the other two cases [sc. die beiden möglichen Richtungen ver-
tikaler metaleptischer Transgressionen], it involves the transgressive violation of
storyworld boundaries through jumps between ontologically distinct zones or
spheres.¹¹³

Sophie Rabau nennt dies eine Heterometalepse, da die Transgression nicht von Autor und Leser des ursprünglichen Textes verursacht werde, sondern von einem weiteren Autor und einem weiteren Leser des den Ursprungstext zitierenden neuen Texts:

Mais contrairement aux cas de métalepses étudiées par Genette, la traversée des frontières énonciatives dans l'œuvre d'Homère ou de Molière n'est le fait ni d'Homère ni de Molière. Ici la métalepse résulte de l'action d'un tiers qui agit sur l'œuvre déjà écrite. Elle est moins un effet de l'art qu'une conséquence de la lecture opérée par un autre: une hétérométalepse, donc, s'il était besoin d'un néologisme.¹¹⁴

Lavocat¹¹⁵ und Ryan¹¹⁶ überführen das Konzept der horizontalen Metalepse dann in eine Theorie der Transfiktionalität, deren Funktion Lavocat in einem Ausstellen der Fiktion selbst sieht (wobei sie betont, dass nicht alle Unterphänomene der Transfiktionalität transgressiv seien):

La transfictionnalité met ainsi à jour le paradoxe de la fiction: en déterritorialisant le personnage, elle conforte la tendance tenace du lecteur à le faire sortir du papier. mais par le geste interprétatif qu'elle suppose, la transfictionnalité a une dimension métafictionnelle, qui s'inscrit parfois dans le texte par une métalepse; les niveaux narratifs et les frontières de la fiction comme texte sont alors mis en évidence et le personnage est ramené à sa „condition verbale“.¹¹⁷

Die Tatsache, dass Texte in Texten aufgegriffen werden können, ohne dass dies gleich transgressiv wirkt, wird durchaus diskutiert. Jeff Thoss erklärt, horizontale Metalepsen können nur als solche wirken, wenn die Figuren unterschiedlichen

¹¹² Kukkonen: *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction*, a.a.O., S. 8.

¹¹³ Bell/Alber: *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, a.a.O., S. 168.

¹¹⁴ Rabau: *Ulysse à côté d'Homère*, a.a.O., S. 60.

¹¹⁵ Françoise Lavocat: *Transfictionnalité, métafiction et métalepse aux XVI^e et XVII^e siècles*, in: Audet, René/Saint-Gelais, Richard (Hgg.): *La fiction, suites et variations*, Rennes 2007, S. 157–178.

¹¹⁶ Marie-Laure Ryan: *Transfictionality Across Media*, in: Pier, John/García Landa, José Ángel (Hgg.): *Theorizing Narrativity*, Berlin 2008, S. 385–417.

¹¹⁷ Lavocat: *Transfictionnalité, métafiction et métalepse*, a.a.O., S. 174.

storyworlds entspringen,¹¹⁸ worauf Hanebeck überzeugend entgegnet: „[S]ince the establishment of horizontal metalepsis is dependent on imprecise criteria (how does a narrative specify that one of its entities originates from a different fictional world?), its inclusion makes the concept of metalepsis heuristically less valuable.“¹¹⁹ Die Verhandlung von Extension und Intension des Begriffs erscheint insgesamt als eine der Hauptherausforderungen, denen sich die Theorie möglicher Welten in Auseinandersetzung mit der Metalepse stellen muss.

Ungelöst ist zudem das Problem der Diachronie: Nach den oben referierten Definitionskriterien für horizontale Metalepsen wäre beispielsweise die mittelalterliche Literatur, die ihre Erzählungen aus flexiblen *Stoffen* speist und grundsätzlich der Zumthor'schen *mouvance* unterliegt, durchgehend metaleptisch. Wo verläuft die ‚Grenze‘ eines nicht fixierbaren mittelalterlichen Textes? Wo die Grenzen von erzählten Welten? Überraschend ist insgesamt, dass sich die Diskussion um wandernde und wiederkehrende Figuren in unterschiedlichen fiktionalen Kontexten innerhalb der Fiktionstheorie beziehungsweise, enger gefasst, der Metalepsestheorie, abspielt und nicht in der Intertextualitätstheorie.¹²⁰ Dies wäre vielversprechend, impliziert das Fassen oben genannter Erscheinungen als Realisationen intertextuellen Erzählens doch noch lange nicht die Unmöglichkeit zusätzlich auftauchender metafiktionaler Verfahren, die in ihren Effekten durchaus metaleptischen Verfahren ähneln können.

Die obigen Bemerkungen sind nicht als grundsätzliche Kritik an der Mögliche-Welten-Theorie zu verstehen. Der Eindruck mangelnder Operationalisierbarkeit bezieht sich im Rahmen dieser Arbeit ausschließlich auf die Erfassung metaleptischer Texte – eine grundsätzliche Bewertung der Theorie ist hier nicht das Ziel. Im Übrigen beanspruchen die frühen Studien keineswegs, grundsätzlich neue Erklärungen zu finden und entsprechende Modelle bereitzustellen. Marie-Laure Ryans Bemerkungen zur Mögliche-Welten-Theorie Anfang der 1990er Jahre hatten das Ziel, zunächst ergebnisoffen den Blick für heuristische Fragestellungen in der Narratologie zu schärfen:

I [...] believe that the best use for the ideas put on the critical market by PWT is to let them infiltrate the treatment of a variety of cultural phenomena from a variety

¹¹⁸ Thoss: *When Storyworlds Collide*, a.a.O., S. 13: „[A] narrative needs to specify that one of its entities originates from a different fictional world before this entity's presence in the narrative can be qualified as metaleptic. This appears to be a workable criterion that may allow us to do without the notion of hierarchy while still being able to clearly pinpoint whether, let us say, a novelist's use of the character Sherlock Holmes can be qualified as metaleptic or not.“ Siehe für eine Diskussion dieser Sichtweise auch Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 39.

¹¹⁹ Ebd., Anm. 45.

¹²⁰ Siehe auch Klimek: *Paradoxes Erzählen*, a.a.O., S. 66–69, die in Auseinandersetzung mit Wagner: *Glissements et déphasages*, a.a.O., und Lang: *Prolegómenos*, a.a.O., gegen die Vorstellung horizontaler Metalepsen argumentiert und für Phänomene wie wandernde oder wiederkehrende Figuren auf die Intertextualitätstheorie verweist.

of point of views, in the same way that concepts of the Genette school of narratology infiltrated most brands of criticism and eventually spread into interdisciplinary discourse studies. PWT does not offer a critical ideology, but a collection of analytical tools applicable to many disciplines, in the service of many purposes.¹²¹

Die Verdienste der Semantik möglicher Welten, die sie besonders im Hinblick auf den damaligen Mainstream der Literaturtheorie betont, sind dabei nicht zu unterschätzen:

By placing fictional worlds at the center of a modal system, where they remain in relation with other worlds, the literary semantics envisioned by Pavel avoids the extreme isolationism imposed by the structuralist doctrine of textual immanence without falling into the pitfall of naive realism: reducing fictional worlds to the status of a mere satellite of the actual world.¹²²

Wenn es darum geht, zu untersuchen, wie sich fiktive Welten konstituieren, wie sie gedacht werden und welches Immersionspotenzial sie bieten, dann stellt die Theorie möglicher Welten – ähnlich wie die Kognitionspsychologie – wertvolle Ansätze in Aussicht. In ihrem Versuch hingegen, die Metalepse abzubilden, hat sie den Gegenstand so stark entgrenzt, dass eine konturiertere Redefinition des Konzepts zur Wahrung von dessen Operationalisierbarkeit zum jetzigen Zeitpunkt als neues Desiderat formuliert werden muss.

1.2.2.3 Kognitive Literaturwissenschaft

Kam die kognitive Literaturwissenschaft im Zusammenhang mit der Rede vom ‚Effekt‘ bereits kurz in der Einleitung zur Sprache,¹²³ so sollen nun zwei konkrete

¹²¹ Marie-Laure Ryan: *Possible Worlds in Recent Literary Theory*, in: *Style* 26.4 (1992), S. 528–553, hier S. 550.

¹²² Ebd., S. 531–532.

¹²³ Wie schon für die Semantik der möglichen Welten, so gilt auch für die *Cognitive Poetics*, dass eine hinreichende Diskussion allein der groben Tendenzen mehr Seiten füllen würde als die gesamte hier unternommene Arbeit, in der zudem Primärtextlektüren im Mittelpunkt stehen sollen. Besprochen werden können die genannten Ansätze also maximal exemplarisch und stets im Hinblick auf das übergeordnete Erkenntnisinteresse, nämlich eine adäquate Darstellung metaleptischer Erzählweisen. Für Grundlagen zur kognitiven Literaturwissenschaft, auf die sich auch die folgenden Überlegungen stützen, sei verwiesen auf die einführenden Beiträge Peter Stockwell: *Cognitive Poetics: An Introduction*, New York/London 2002, Barbara Dancygier: *The Language of Stories. A Cognitive Approach*, Cambridge 2012, Alexander Bergs/Peter Schneck: Art. *Kognitive Poetik*, in: Stephan, Achim/Walter, Sven (Hgg.): *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 518–522, und David Herman: Art. *Cognitive Narratology*, in: Hühn, Peter/Pier, John/

Versuche, die Metalepse zu erklären, besprochen werden. David Herman, der bereits 1997 in einer Studie erste Versuche unternommen hat, die Metalepse gemäß einer Literaturwissenschaft nach dem *cognitive turn* zu beschreiben, widmet 2013 ein Teilkapitel seiner Studie *Storytelling and the Sciences of Mind* der Metalepse. Erwin Feyersinger appliziert in einem Beitrag von 2012 die *Blending*-Theorie der Kognitionswissenschaften auf die Metalepse. Die beiden Studien stellen zwei der wenigen Versuche dar, ein konkretes Erzählverfahren mithilfe kognitiver Modelle abzubilden.¹²⁴

Herman dienen die virtuos ausgestalteten Metalepsen in Flann O'Briens *At Swim-Two-Birds* als Beispiel für das „Unmaking“ von *storyworlds*,¹²⁵ wobei er sich in ein breiteres Verständnis von narrativem *world making* einschreibt. Hierbei kommt es zur Verschleifung einer Terminologie, die eigentlich einem engeren, klassisch-narratologischen Instrumentarium entstammt, und eines weiten Verständnisses von Metalepse:

Metalepsis can be defined as the interplay of situations, characters, or events occupying diegetic levels that are prima facie distinct – as when characters situated in a story-within-a-story (that is, a hypodiegetic narrative) migrate into the diegesis or primary narrative level, or vice versa.¹²⁶

und:

Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hgg.): *Handbook of Narratology*, Berlin/New York 2014 (2009), digitalisierte Version des Verlags, <https://doi.org/10.1515/9783110217445> (letzter Zugriff: 15.06.2021). Für eine „zweite Generation“ kognitiver Literaturwissenschaft, die erhöhte Kohärenz der Disziplin fordert und besonderes Augenmerk auf Aspekte des *Embodiments* legt, siehe Karin Kukkonen/Marco Caracciolo: *Introduction: What is the „Second Generation“?*, in: *Style* 48.3 (2014), S. 261–274, und Karin Kukkonen: *Presence and Prediction: The Embodied Reader's Cascades of Cognition*, in: *Style* 48.3 (2014), S. 367–384.

¹²⁴ Bergs/Schneck: *Kognitive Poetik*, a.a.O., S. 519–521, unterscheiden innerhalb der kognitiven Poetik – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – kognitionspsychologische, stilistische, evolutionsbiologische, narratologische, neurowissenschaftliche, experimentell/empirische und affektwissenschaftliche Ansätze und verweisen auf weiterführende Literatur. Die hier zitierten Beiträge entstammen im Wesentlichen kognitionswissenschaftlichen und narratologischen Ansätzen. Die Affektwissenschaften setzen sich mit einzelnen Erzählverfahren überraschenderweise kaum auseinander.

¹²⁵ Siehe David Herman: *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge (MA) 2013, S. 103–159 (für das relevante Kapitel *Building Storyworlds across Media and Genres*), und S. 154–159 (für die Beispielanalyse von O'Briens Roman unter dem Titel *Metaleptic Migrations: Unmaking Storyworlds through Tangled Hierarchies*).

¹²⁶ Ebd., S. 154.

[...] *At Swim-Two-Birds* features a range of metaleptic migrations across boundaries separating embedding and embedded frames. In other words, the text simultaneously enables interpreters to arrange narrated situations and events into a hierarchy and prompts them to remap those same elements of the storyworld onto different levels of a reshuffled hierarchy – with this tangled hierarchy now inviting readers to unmake the narrative world they have constructed on the basis of the text.¹²⁷

Hermans Analyse legt dar, dass die Metalepse in *At Swim-Two-Birds* im Sinne einer Destabilisierung ontologischer Sicherheit (textintern wie -extern) funktionalisiert ist und Leser:innen den Konstruktcharakter der Erzählung und der erzählten Welt vor Augen führt. Dies ist ein durchaus relevanter Befund, für den man allerdings nicht unbedingt die Kognitionswissenschaft heranziehen müsste – Herman selbst operiert ja an den entsprechenden Stellen mit dem Instrumentarium der klassischen Erzähltheorie. Was die klassische Erzähltheorie vielleicht ‚Offenlegung des Konstruktcharakters‘ nennen würde, nennt Herman ‚Unmaking of a Storyworld‘.

Kommt Herman innerhalb der *Cognitive poetics* also zu ganz ähnlichen Schlüssen wie Genette, so präsentiert sich Feyersingers Beschreibung der Metalepse innerhalb der kognitionswissenschaftlichen *blending*-Theorie als innovativ. Er versteht die Metalepse als ein besonders komplexes *Conceptual Integration Network*, wie es Gilles Fauconnier und Mark Turner umfassend 2002 in *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* dargestellt haben. Ohne dieses Modell nun ausführlich zu diskutieren, sei die literaturwissenschaftlich applizierte Version von Fauconniers und Turners Modell kurz zusammengefasst:¹²⁸

¹²⁷ Ebd., S. 157.

¹²⁸ Ich beziehe mich dabei vor allem auf Ralf Schneider: *Blending and the Study of Narrative: An Introduction*, in: Schneider, Ralf/Hartner, Marcus (Hgg.): *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*, Berlin/New York 2012, S. 1–30 (mit weiterführenden Literaturangaben), Fludernik: *Naturalizing the Unnatural*, a.a.O., S. 10–13, und Erwin Feyersinger: *The Conceptual Integration Network of Metalepsis*, in: Schneider, Ralf/Hartner, Marcus (Hgg.): *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*, Berlin/New York 2012, S. 173–197, hier S. 174–175. Fludernik liefert einen Überblick zu literaturwissenschaftlichen Applikationen von *blending*-Theorie vor 2010, insbesondere mit einem Schwerpunkt auf ihrer Entwicklung aus der kognitiven Metapherntheorie und ihrem Mehrwert gegenüber dieser. Das umfassende Grundlagenwerk, auf das sich die zitierten Beiträge beziehen, ist Gilles Fauconnier/Mark Turner: *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002. Die Kognitionswissenschaften haben dieses und andere Modelle in einem solchen Maße weiterentwickelt und diversifiziert, dass es unmöglich ist, hier eine adäquate Zusammenfassung zu liefern. Die summarische Darstellung und Auswertung eines (bereits in den zitierten literaturwissenschaftlichen Beiträgen) heruntergebrochenen

Fauconniers und Turners Kognitionsmodell sieht immer mindestens zwei sogenannte *input spaces* vor, die selektiv anhand von Gemeinsamkeiten (*counterpart connections*) aufeinander projiziert werden, wobei dann der *blended space* entsteht, indem die beiden *input spaces* komprimiert werden (*compression*). Hierbei emergiert neue Bedeutung, die nicht der Summe der *input spaces* entspricht und die nicht voraussagbar ist. Stets anzusetzen ist auch ein *generic space*, der die in den *input spaces* konkret realisierten Konzepte als Abstrakta enthält und gegen den diese abgeglichen werden.¹²⁹ Insgesamt gibt es also mindestens vier *spaces*. Dieses Modell kann seine Komplexität beliebig steigern, was auch die Komplexität im jeweiligen *blended space* erhöht und auf diese Weise die emergierenden Konzepte verkompliziert. Wichtig ist, dass ein solches *conceptual integration network* in unterschiedlichen Komplexitätsgraden auftreten kann, die entscheidend von der Anzahl der *input spaces* abhängen und der Formation des aus diesen heraus in den *blended space* projizierten Wissens.¹³⁰ Liefert ein *space* die Rahmenstruktur, ein anderer den Inhalt, der in die Rahmenstruktur projiziert wird, handelt es sich um ein *simplex network*. In einem solchen besitzt nur ein *space* eine „organizing structure“¹³¹. Verfügen beide *spaces* über denselben „organizing frame“¹³², so spricht man von einem *mirror network*. Haben beide *spaces* unterschiedliche Rahmenstrukturen und wird in dem emergierenden *blend* nur eine von diesen realisiert, so ist die Rede von *single-scope networks*. Am komplexesten allerdings sind *double-scope networks*, die für Feyersingers kognitionswissenschaftliche Analyse der Metalepse relevant werden:

Finally, in *double-scope networks*, we find „inputs with different (and often clashing) organizing frames as well as an organizing frame for the blend that includes parts of each of those frames and has emergent structure of its own.“¹³³ Double-scope blending, located at the high end of the complexity scale, is regarded as the kind of extraordinarily creative meaning construction to be found in much literary and artistic expression, as well as in scientific thinking. Far from producing irresolvable ruptures in meaning, double-scope blends bring forth fresh views of things.¹³⁴

Modells wird Vertreter:innen der Ursprungsdisziplin unterkomplex vorkommen. Ziel hier ist ausschließlich eine Evaluation eines kognitionswissenschaftlichen Modells der Metalepse in einer Übersicht zahlreicher konkurrierender Darstellungsvarianten.

¹²⁹ „Blending theory assumes that *cross-space mappings* between input spaces are enabled by analogies they share on a general, abstract level. These analogies are captured in yet another space in the network of conceptual integration, the *generic space*“ (Schneider: *Blending and the Study of Narrative*, a.a.O., S. 3).

¹³⁰ Siehe detaillierter ebd., S. 6–7, mit Verweis auf Fauconnier/Turner: *The Way We Think*, a.a.O., S. 113–135. Ich folge in diesem Absatz detailliert Schneider.

¹³¹ Schneider: *Blending and the Study of Narrative*, a.a.O., S. 7.

¹³² Ebd.

¹³³ Schneider zitiert aus Fauconnier/Turner: *The Way We Think*, a.a.O., S. 131.

¹³⁴ Schneider: *Blending and the Study of Narrative*, a.a.O., S. 7.

Hier nun setzt Feyersinger in seiner Analyse der Metalepse an. Er stellt zunächst dar, dass Mark Turner bereits in frühen Aufsätzen metaleptische Strukturen kognitionswissenschaftlich analysiert hat und illustriert, wie sich Turners kognitions-wissenschaftliche Ansätze produktiv in Bezug auf Werner Wolfs transmediale Applikation der Metalepse denken lassen.¹³⁵ Die Metalepse fasst er nun als *double-scope network*:

After all, what narratologists define as metalepsis is only a very specific subset of double-scope blending. We need to test whether we can establish a certain configuration of input, generic and blended spaces, mappings, and emergent structure which is only active in a metalepsis and distinct from other phenomena.¹³⁶

Feyersingers Arbeitsbeispiel ist Cortázars *Continuidad de los parques*, die in der Forschung immer wieder herangezogene Kurzgeschichte, in der ein Leser von einer Figur des Romans, den er in den Händen hält, ermordet wird.¹³⁷ Feyersinger fasst dies als *blending network*, in dem der eine *input space* die Welt des fiktiven Lesers, der andere die Welt des Mörders ist.¹³⁸

The first input contains representing elements (parts of the discourse; for example, words in the book which the man is reading such as /knife/ and /cabin/) that represent elements in the second input (parts of the diegesis and story; for example, the fictional cabin, the knife, and the actions of the attacker). In the blended space, the representation and analogy relations of these elements are compressed into uniqueness.¹³⁹

In einem zweiten Schritt passt Feyersinger das Netzwerk an die Leseerfahrung der erzählten Figur an und visualisiert sowohl die *blends* realer Leser:innen und die des fiktiven erzählten Lesers. Was entsteht, ist eine „nested structure“¹⁴⁰. Reale Leser:innen haben dabei weiterhin beide imaginierten Welten vor Augen: ihre eigene und diejenige, von der sie sich vorstellen, dass der fiktive Leser sie imaginiert. Feyersinger führt nun in Bezug auf Fauconnier und Turner aus, dass es sich bei *Continuidad de los parques* nicht um ein konventionelles, sogenanntes *mirror network* handelt, in dem *mental spaces* – in diesem Falle eine fiktive Welt – analog

¹³⁵ Feyersinger: *The Conceptual Integration Network of Metalepsis*, a.a.O., S. 175.

¹³⁶ Ebd., S. 177.

¹³⁷ Am Text ist strenggenommen nicht zu beweisen, dass er metaleptisch ist – der Mörder in der Metadiegesis und der Mörder in der Diegesis könnten verschiedene Figuren sein, die identisch beschrieben sind oder es könnte sich um einen Traum handeln (darauf weist Palmier: *Gefühlte Geschichten*, a.a.O., S. 277, hin).

¹³⁸ In Feyersinger: *The Conceptual Integration Network of Metalepsis*, a.a.O., finden sich zahlreiche und für das Verständnis hilfreiche Abbildungen, die hier nicht reproduziert werden.

¹³⁹ Ebd., S. 179.

¹⁴⁰ Ebd., S. 180.

zu unserer Welt funktionieren. In dem komplexeren Modell Fauconniers und Turners, das nun herangezogen werden muss, handelt es sich nicht mehr um dieselben *organizing frames* der *mental spaces*, sondern um ein sogenanntes *double scope network*, in dem nun die beiden konkurrierenden Möglichkeiten von zwei getrennten oder einer fusionierten Welt dargestellt werden können. Beide Möglichkeiten leitet Feyersinger aus dem Text Cortázars ab. Die Konfiguration wird entsprechend komplexer, es kommt zu zwei konkurrierenden *Reading Blends*. Im Verlauf der Geschichte, genauer mit dem Eindringen des Mörders in das Haus des Lesers, identifiziert laut Feyersinger der oder die reale Leser:in etwa den Sessel des todgeweihten Lesers als ein und denselben in der diegetischen wie metadiegetischen Geschichte. Diesen Mechanismus der *compression* macht Feyersinger sehr nah am Text fest und liefert eine überzeugende und subtile Auslegung von Cortázars Text:

Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos.¹⁴¹

La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.¹⁴²

Feyersinger schlussfolgert überzeugend, es sei „almost mandatory to compress the identity of these two armchairs into uniqueness [...]“.¹⁴³ Der bestimmte Artikel („el hombre en el sillón“) unterstreiche dies.¹⁴⁴ Beide *reading blends* (B₁ und B₁’), so Feyersinger, seien als Möglichkeiten für den oder die reale Leser:in gleich plausibel, aber widersprüchlich. „In order to reconcile these two blends, we will try to establish yet another blend, a hyper-blend.“¹⁴⁵ In diesem *hyper-blend* fungierten nun B₁ und B₁’ als *input spaces*, aus deren Projektion aufeinander als neuer *blended space* die Metalepse emergiere. Zentrales Abgleichkriterium beider Welten B₁ und B₁’ ist nun der Parameter „spatial accessibility“¹⁴⁶.

Feyersinger verfolgt mit seinem Modell das Ziel transmedialer Applizierbarkeit (den oben referierten Gedanken folgt eine ausführliche Analyse von Woody Allens *The Purple Rose of Cairo*) und sieht als eines der Hauptverdienste des

¹⁴¹ Julio Cortázar: *Continuidad de los parques*, in: Cortázar, Julio: *Cuentos completos*, Bd. 1, Madrid ²2014 (¹2010), S. 307–308, hier S. 307.

¹⁴² Ebd., S. 308.

¹⁴³ Feyersinger: *The Conceptual Integration Network of Metalepsis*, a.a.O., S. 185.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 186.

¹⁴⁶ Ebd.

Conceptual Integration Network of Metalepsis die Vereinigung disparater erzähltheoretischer Konzepte und Theorien.¹⁴⁷ Dem ist entgegenzuhalten, dass eine solche *umbrella theory* für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung eigentlich einen signifikant höheren illustrativen und explikatorischen Wert im Augenblick der Textanalyse bieten müsste. Zwar identifiziert Feysersinger überzeugend textnah die Stellen, an denen es zu der metaleptischen Verwirrung von Leser:innen kommt, allerdings hätte man mit dem konventionellen erzähltheoretischen Instrumentarium zu fast identischen Schlussfolgerungen gelangen können. Die postulierten *blends* sind zudem zwangsläufig spekulativ, und dieses Problem potenziert sich, wenn zusätzlich die *blends* fiktiver Figuren Teil des Modells werden.¹⁴⁸ Auch besteht die Gefahr einer zirkulären Argumentation, sind die Postulate von *spaces* und *blends* doch zugleich Ausgangspunkt und Ergebnis der Analyse.¹⁴⁹

Der Mehrwert der Applikation von *blending*-Theorien auf einen Text wie *Continuidad de los parques* liegt auf der Rezeptionsseite. Wie bereits erwähnt, muss sich die klassische Erzähltheorie den Vorwurf gefallen lassen, dass die *Effekte* – mit denen sie ja durchaus operiert – in ihren Modellen blinde Flecken bleiben. In seinem *blending*-Aufsatz liefert Feysersinger Vorschläge für die konkrete Realisation eines Wechselverhältnisses von Textstruktur und Leser:innen-Reaktion, das er durch die Kognitionswissenschaften vergleichsweise konkret darstellt. Aus diesem Grund wird auch eine Literaturwissenschaft, die sich zuvorderst als Wissenschaft vom Text begreift und die empirischer Leseforschung eher kritisch gegenübersteht, von Ansätzen wie dem Feysersingers profitieren, um ihre eigenen Analysen zu stützen – allerdings erst, wenn die genannten Probleme im Modell behoben sind.

¹⁴⁷ Siehe Feysersingers Schlussbemerkung: „Metalepsis is based on and connected with a variety of narratological questions such as: narrative levels, narrative embedding, *mise-en-abyme*, fictionality, fictional identities and fictional characters, diegetization, the process of reception, possible worlds theory, and others. Conceptual blending allows an integrated, comprehensive approach to explore all these questions from a common perspective. Accordingly, metalepsis can be explored in the light of these questions from the same perspective“ (ebd., S. 194).

¹⁴⁸ Siehe Sophia Wege: *Die kognitive Literaturwissenschaft lässt sich blenden. Anmerkungen zum Emergenz-Begriff der Blending-Theorie*, in: Wege, Sophia/Mikuláš, Roman (Hgg.): *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*, Münster 2016, S. 243–260, für eine Aufarbeitung kritischer Betrachtungsweisen der *blending*-Theorie (mit zahlreichen weiterführenden Lektürehinweisen).

¹⁴⁹ Vgl. für konzise Reflexionen verschiedener Probleme, die die Theorie bereitet, u. a. Fludernik: *Naturalizing the Unnatural*, a.a.O., S. 20–21, und Schneider: *Blending and the Study of Narrative*, a.a.O., S. 7–9 (mit weiterführenden Literaturhinweisen). Eine umfassende und überzeugende Kritik des Konzepts *blending* im Allgemeinen und dem Emergenz-Begriff der Theorie im Besonderen liefert Wege, *Die kognitive Literaturwissenschaft lässt sich blenden*, a.a.O., S. 243–260 (zum Problem der Zirkularität siehe S. 250).

1.2.3 Metalepse transmedial

Dass metaleptische Strukturen transmedial beobachtbar sind, ist unumstritten und wurde in zahlreichen Studien besprochen.¹⁵⁰ Die Forschung hat sie in beinahe sämtlichen Medien und Gattungen herausgearbeitet: nicht nur in narrativen Texten, sondern auch im Drama,¹⁵¹ in Comics und Graphic Novels,¹⁵² in Film¹⁵³ und

- ¹⁵⁰ Besonders prominent Wolf: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, a.a.O., der die Metalepse als Fallstudie behandelt in seinen Überlegungen zur Exportfähigkeit narratologischer Konzepte. Allgemeinere theoretische Bemerkungen zur Metalepse als transmediales Phänomen finden sich außerdem in Thoss: *When Storyworlds Collide*, a.a.O., S. 13–18, Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 71–81, und Schlickers/Toro: *La narración perturbadora*, a.a.O.
- ¹⁵¹ Ob dramatische Texte Metalepsen realisieren können, ist umstritten (siehe auch Anm. 171; vgl. für je verschiedene Argumentationen u. a. Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 16–21, Genette: *Métalepse*, a.a.O. und Monika Fludernik: *Narrative and Drama*, in: Pier, John/García Landa, José Ángel [Hgg.]: *Theorizing Narrativity*, Berlin 2008, S. 355–383).
- ¹⁵² Siehe u. a. Thoss: *When Storyworlds Collide*, a.a.O., Kukkonen: *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction*, a.a.O., Karin Kukkonen: *Metalepsis in Comics and Graphic Novels*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 213–231, Achim Hescher: *Metalepses, Mises en Abyme and Performativity in Bryan Talbot's Alice in Sunderland*, in: Müller, Anja/Uebel, Anke/Hescher, Achim (Hgg.): *Representing Restoration, Enlightenment and Romanticism. Studies in New-Eighteenth Century Literature and Film in Honour of Hans-Peter Wagner*, Trier 2014, S. 229–250, Achim Hescher: *Transgressing Borders in and with Comics: Mana Neyestani's Graphic Novel Une métamorphose iranienne (2012)*, in: *Philologie im Netz* 70 (2014), S. 54–73, <http://web.fu-berlin.de/phn/phn70/p70t4.htm> (letzter Zugriff: 27.02.2019) und Achim Hescher: *Reading Graphic Novels. Genre and Narration*, Berlin 2016, bes. S. 70 und S. 76.
- ¹⁵³ Siehe u. a. Genette: *Métalepse*, a.a.O., Klimek: *Paradoxes Erzählen*, a.a.O., S. 31–116, Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, New York/Berlin 2011, S. 357–366, Jan-Noël Thon: *Zur Metalepse im Film*, in: Birr, Hannah/Reinhert, Maike S./Thon, Jan-Noël (Hgg.): *Probleme filmischen Erzählens*, Berlin/Münster 2009, S. 85–110, Keyvan Sarkosh: *Metalepsis in Popular Comedy Film*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 171–195, und für eine rezente Synthese Alexander Arndt/Patrick Zemke: *Metalepse*, in: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film* 1 [2017], S. 43–47), https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/germanistik/ffm/paradigma_i_-_metalepse.pdf (letzter Zugriff: 01.01.2021). Siehe zum Animationsfilm Erwin Feyersinger: *Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten: Die Metalepse im Animationsfilm*, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 16.2 (2007), S. 113–130.

Fernsehen¹⁵⁴, in Videospielen,¹⁵⁵ in rezenten Formaten wie Hypertextfiction¹⁵⁶ sowie in der bildenden Kunst¹⁵⁷ und sogar in der Musik.¹⁵⁸ „Obviously“, wendet Thoss allerdings zu Recht ein, „acknowledging that metalepsis is transmedial does not equal theorizing it from a transmedial perspective.“¹⁵⁹ Ziel ist eine transmediale – also auf die je unterschiedlichen Medien beziehbare – Definition, die bei aller naturgemäßen Breite dennoch Raum lässt, um den je spezifischen medialen Affordanzen Rechnung zu tragen – ein Abwägung, die in der Praxis nicht immer einfach ist.¹⁶⁰

Eine solche Definition liefert Werner Wolf, der in einem einflussreichen Aufsatz von 2005 erklärt, er wolle „where possible, narratological concepts in a flexible, export-facilitating way“¹⁶¹ formulieren, „to avoid unnecessary restrictions that would not be justified by the phenomenon under consideration.“¹⁶² Dieses sieht er

¹⁵⁴ Siehe u. a. Erwin Feyersinger: *Metaleptic TV Crossovers*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 127–157, und Jeff Thoss: „Some Weird Kind of Video Feedback Time Warp Zapping Thing“: *Television, Remote Controls, and Metalepsis*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 158–170.

¹⁵⁵ Terry Harpold: *Screw the Grue: Mediality, Metalepsis, Recapture*, in: Taylor, Laurie N./Whalen, Zach (Hgg.): *Playing the Past: History and Nostalgia in Video Games*, Nashville 2008, S. 91–108.

¹⁵⁶ Bell/Alber: *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, a.a.O.

¹⁵⁷ Alle Gattungen und Medien gleichermaßen (auch Gemälde) verhandeln Schlickers/Toro: *La narración perturbadora*, a.a.O. Siehe für eine Neuprägung des visuellen Konzepts der *optischen Metalepse* in piktoralen Darstellungen bereits Jan Baetens: *Les Dessous d'une planche: Champ censuré et métalepse optique dans un dessin de Joost Swarte*, in: *Semiotica* 68 (1988), S. 321–329.

¹⁵⁸ Zu Rekurrenzstrukturen im Musiktheater und in der Oper Harald Fricke: *Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme im Musiktheater*, in: Seydoux, François (Hg.): *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, Bologna 2001, S. 219–245.

¹⁵⁹ Thoss: *When Storyworlds Collide*, a.a.O., S. 13.

¹⁶⁰ Siehe zu dieser Problematik bereits Irina O. Rajewsky: *Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 117.1 (2007), S. 25–68, bes. S. 27–28: „Während viele Vertreter einer transmedialen Narratologie [...] mediale und generische Differenzen [...] zu marginalisieren oder auch so weit wie möglich zu schleifen suchen und sich darauf konzentrieren, eine medienübergreifende Ansetzbarkeit bestimmter narratologischer Termini und Theoreme und somit Gemeinsamkeiten verschiedener Genera und Medien in den Vordergrund zu rücken, wird hier das Potenzial einer transmedialen Perspektive gerade darin gesehen, im Medien- und Gattungsvergleich Differenzen zwischen diesen zu schärfen.“

¹⁶¹ Wolf: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, a.a.O., S. 89.

¹⁶² Ebd.

durchaus nicht als ein notwendigerweise narratives, sondern möchte „a wider class of artefacts and performances“¹⁶³ eingeschlossen wissen, „namely representations and performances of possible worlds.“¹⁶⁴ Seine transmediale Definition der Metalepse lautet demgemäß: „,[M]etalepsis‘ may be defined as a *usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto-)logically distinct (sub)worlds and/or levels that exist, or are referred to, within representations of possible worlds.*“¹⁶⁵ Diese Definition ist insofern weiter als die vorherigen rein literaturwissenschaftlichen Definitionen, als sie einen breiteren Weltbegriff veranschlagt und auch Raum für die bereits problematisierten horizontalen Metalepsen lässt. Sie erfasst dadurch mehr Phänomene als die vorliegende Arbeit, deren Metalepsenverständnis wieder enger ist und Gültigkeit nur für erzählende mediale Konfigurationen beansprucht, die über eine *histoire* und einen *discours* verfügen. Ziel ist hierbei eine Schärfung des medienvergleichenden Blicks in Bezug auf Erzählliteratur und Dramentexte.

Auch Schlickers und Toro verweisen in ihrem Buch zum transmedialen Konzept der *narración perturbadora* auf die Repräsentation¹⁶⁶ und sprechen dabei von diegetischen Ebenen. So fassen sie Pere Borrells mittlerweile für die Metalepse ikonisch stehendes Bild *Escapando de la crítica* in ihr Modell und erklären: „,[E]n ‚Escapando de la crítica‘ (1874), de Pere Borrell del Caso, el personaje representado (nivel hipodiegético) sale del marco pintado, subiendo al nivel de la representación (nivel intradiegético), acto en el cual parece cobrar vida (metalepsis ontológica-espacial ascendente y *trompe l’œil*) [.].“¹⁶⁷ Die Analyse steht unter der

¹⁶³ Ebd., S. 91.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd. (kursiv im Original).

¹⁶⁶ Wie auch Hanebeck: *Understanding Metalepsis*, a.a.O., S. 71–81, der seine semiotische Auffassung der Metalepse ebenfalls medienübergreifend ansetzt: „Metalepsis occurs when and if a recipient of a (narrative) representation feels that the logic of acts of (narrative) representation is violated or negated in such a way that the ‚natural‘ spatial, temporal and hierarchical relationships between the domain(s) of the signifier and the domain(s) of the signified no longer apply“ (S. 77). Geht man in der klassischen Narratologie auf die Genese der Kategorie des *récit* zurück, in diesem Falle in den achten Band der *Communications* aus dem Jahr 1966, so kann diese mit Barthes sicherlich kategorieübergreifend („international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie“ [Roland Barthes: *Introduction à l’analyse structurale du récit*, in: *Communications* 8 (1966), S. 1–27, hier S. 1]) und vor allem transmedial verstanden werden: „,[L]e récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l’image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l’épopée, l’histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l’on pense à la Saint-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation“ (ebd.).

¹⁶⁷ Schlickers/Toro: *La narración perturbadora*, a.a.O., S. 121.

Überschrift „metalepsis vertical del enunciado“¹⁶⁸, womit Schlickers und Toro eine Homologie zu einer (im Ryan’schen Sinne) ontologischen Metalepse feststellen, in der eine Figur von einer untergeordneten in eine übergeordnete Ebene wandert (daher „ascendente“).



Abb. 2:
Pere Borrell del Caso, *Escapando de la crítica* (1874) © Banco de España.

Narration – eine solche würde das Konzept der Diegese zumindest in der klassischen Narratologie implizieren – und *Repräsentation* liegen in Bildern wie dem Borrells nah beieinander: Das Gemälde suggeriert durch seine Detailgenauigkeit, seine Ausdruckskraft und nicht zuletzt auch durch seinen Titel *Escapando...* eine Dynamik, ein klares Vorher und Nachher sowie Innen und Außen, zwischen denen sich die Figur bewegt.



Abb. 3: René Magritte, *Le Maître du plaisir*, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022. Creative Commons license terms for re-use do not apply to these pictures and further permission may be required from the right holder.

Ähnlich verhält es sich bei Magrittes *Maître du plaisir*: Die Figur ist, anders als bei Borrell, surrealistisch-verzerrt dargestellt, und doch kommt es auch hier zu einer klaren Dynamik: durch das Wanken der Figur und die Abwärtsbewegung auf dem Seil, die den Stufen ‚aus dem Bild heraus‘ entspricht. Bei Borrell und Magritte könnte man vielleicht von dem sprechen, was Werner Wolf „narrationsindizierend“ genannt hat, und es ist davon auszugehen, dass sich der metaleptische Eindruck proportional zu dem Grad verhält, in dem Narration suggeriert wird.¹⁶⁹ Die Metalepse erfordert eine gewisse Syntagmatik, um sich entfalten zu können, was etwa in narrativen Texten auch daran zu erkennen ist, dass jene Metalepsen besonders stark wirken, die über eine maximale textuelle Ausdehnung verfügen, also z. B. in Form einer Möbiusbanderzählung einen Roman in seiner Gänze betreffen.

Rahmenüberschreitungen funktionieren auf den ersten Blick in piktoralen Medien also analog zu jenen in narrativen Texten. Der Rahmen scheint ganz klar von der Ebene des Dargestellten hin auf die Ebene der Darstellung durchbrochen zu werden, als wenn die Figur in die Welt des Erzählers stiege. Doch die Ebene der Darstellung in Texten lässt sich nicht gleichsetzen mit jener von Gemälden: In dem Bild Borrells gehört der Rahmen genauso zur Ebene des Dargestellten wie der Junge. Die Ebene der Darstellung, wenn man sie parallel zu Erzähltexten fassen möchte, wäre die Faktur, die Machart des Gemäldes, d. h. die Wahl des Untergrunds, der Farbe, des Stils etc. Das metaleptische Moment in piktoralen Medien – in diesem Fall die stark akzentuierte Rahmendurchbrechung – ist also nicht auf

¹⁶⁹ Ich beziehe mich hier u. a. auf Werner Wolf: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: Wolf, Werner: *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, hg. von Walter Bernhart, Leiden/Boston 2018, S. 349–438, hier S. 429 (Schema). Siehe dazu auch Werner Wolf: Art. *Pictorial Narrativity*, in: Herman, David (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London 2005, S. 431–435.

der Ebenen der Darstellung zu verorten, sondern allein auf der des Dargestellten.

Im Übrigen bliebe zu diskutieren, welche Relevanz dem Kriterium der Rahmenbildung allein für die Metalepse in erzählenden und piktoralen Medien zukommt. Wie weiter unten erläutert, finden sich Argumente dafür, Rahmendurchbrechungen nicht als *notwendiges* Kriterium für Metalepsen in narrativen Texten anzusehen, was beispielsweise anhand der Logik von Rekurrenzstrukturen (in diesem Fall konkreter: Möbiusbandzählungen) klar wird, die ja gerade darin besteht, dass es nicht zu Rahmen- oder Ebenenüberschreitungen kommen kann, da es sich beim Möbiusband um ein und dieselbe Oberfläche handelt. Ähnliches finden wir auch in piktoralen Medien: In Eschers *Drawing Hands* kommt es zwar zu einer Rahmenüberschreitung, insofern die Hände aus dem Papier herausragen. Die Zeichnung ist allerdings bereits schon deshalb metaleptisch, weil sich die Hände im Prozess des Zeichnens gleichzeitig gegenseitig hervorbringen, womit – ganz im Sinne der Möbiusband-Logik – keine Rahmendurchbrechung einhergeht (womit hingegen abermals Bewegung suggeriert wird). Hier liegen also gleich zwei voneinander abgekoppelte metaleptische Sachverhalte vor, was vielleicht die Spektakularität der Zeichnung erklärt.

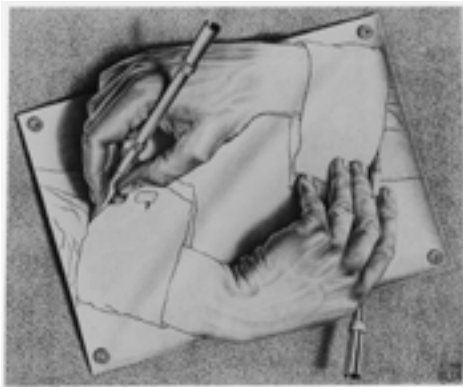


Abb. 4:
M. C. Escher, *Drawing Hands* (1948)
© The M. C. Escher Company – The Netherlands 2021 (all rights reserved, www.mcescher.com).

Während piktorale Medien, wie an Borrells Gemälde verdeutlicht, Metalepsen also allein auf Ebene des Dargestellten realisieren können, verhält es sich bei Erzähltexten anders: Sie konstituieren sich gleichermaßen durch eine *histoire* und einen *discours*, und genau hier liegt die spezifische mediale Differenz zwischen Metalepsen in erzählenden und piktoralen Medien: Die Begriffe *histoire*/Ebene des Dargestellten und *discours*/Ebene der Darstellung, also das *Was* und das *Wie*, lassen sich nicht ohne Weiteres medienübergreifend kurzschließen. Modelle, die auf diesen beiden Größen beruhen, sind mithin nicht unbedingt übertragbar auf

piktorale Medien. Während der Junge in Borrells Gemälde die Faktur des ihn darstellenden Bildes nicht beeinflussen kann, so interferieren in Texten, die wir gemeinhin für metaleptisch halten, *histoire* und *discours*. In narrativen Gattungen kommt also eine neue Dimension ins Spiel: Sowohl Gemälde als auch narrative Texte haben die Möglichkeit, über Rahmungen Metalepsen zu realisieren – aber nur in dem Text ergibt es Sinn, diese auf einer abstrakteren Ebene als Interferenz des *Was* und des *Wie*, der Ebene des Dargestellten und der Ebene der Darstellung, aufzufassen. Hier wird deutlich, warum die Frage nach dem Erzählen in Bildern inkomplex ist. Das in dieser Arbeit vorgeschlagene Modell funktioniert auf Basis von *histoire* und *discours* und daher logischerweise nur dort, wo sich diese beiden Größen veranschlagen lassen – in Erzählungen.

Innerhalb eines literaturwissenschaftlichen Modells bleibt das Problem der transgenerischen Applizierbarkeit des Metalepsenbegriffs, konkret die Frage nach Metalepsen im Drama. Irina Rajewsky folgend gehe ich davon aus, dass Medien entweder diegetisch oder mimetisch erzählen können und in beiden Fällen über *histoire* und *discours* verfügen.¹⁷⁰ Für das Drama bedeutet dies, dass es durchaus Metalepsen realisieren kann, weil es – wie auch narrative Texte – *erzählt*, dies aber eben nicht auf diegetische, sondern auf mimetische Weise tut. Setzt man *histoire* und *discours* allein als konstitutiv für die Metalepse an – so wie es im folgenden Kapitel in Auseinandersetzung mit einem von Bernd Häsner vorgeschlagenen Ansatz noch detaillierter ausgeführt wird – so folgt daraus perspektivisch, dass eine Erzählinstanz keine notwendige Bedingung für die Metalepse ist und es im Drama auch ohne narrative Zusatzstrukturierungen zu Metalepsen kommen kann, etwa – wie ich später anhand von Luigi Pirandellos *Sei personaggi* und vor allem an Mario Verdaguers *El sonido 13* zeigen werde – durch das Implikat eines vorausgehenden Narrationsaktes oder durch ein metaleptisches Figurenbewusstsein allein.¹⁷¹

¹⁷⁰ Ich beziehe mich hier u. a. auf Irina O. Rajewsky: *Von Erzählern, die (nichts) vermitteln*, a.a.O., S. 25–68.

¹⁷¹ Diese Sichtweise ist freilich nicht unumstritten: Zahlreiche Beiträge gehen durchaus (und mit guten Gründen) davon aus, dass wir es in Fällen wie den hier analysierten auch im Drama mit einem Erzähler zu tun haben. Siehe dazu u. a. bereits Brian Richardson: *Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage*, in: *Comparative Drama* 22.3 (1988), S. 193–214, und Brian Richardson: *Voice and Narration in Postmodern Drama*, in: *New Literary History* 32.3 (2001), S. 681–694, außerdem Manfred Jahn: *Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama*, in: *New Literary History* 32.3 (2001), S. 659–679, Roy Sommer: *Art. Drama and Narrative*, in: Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York 2008, S. 199–124, und Monika Fludernik: *Narrative and Drama*, a.a.O.

1.3 Entwicklung eines Arbeitsmodells: Operationalisierbarkeit durch Reduktion

1.3.1 Die Metalepse als Interferenz von *histoire* und *discours*

2001 legte Bernd Häsner eine Studie vor, die viererlei leistet, nämlich (1.) eine diachrone Herleitung des Verfahrens aus den transgressiven Strangwechselformulierungen mittelalterlichen Erzählens, (2.) die Entwicklung einer differenzierten Terminologie zur Beschreibung des Verfahrens, (3.) eine enge Neudefinition der Metalepse, die die Genette'schen Parameter entscheidend präzisiert, ohne dessen Modell gänzlich aufzugeben, und (4.) eine Reihe von Beispielanalysen zur Illustration des Funktionspotenzials metaleptischer Erzählverfahren, mehrheitlich von Texten vor dem Ende des 19. Jahrhunderts.¹⁷² Die grundlegenden Ideen des Modells seien auf den folgenden Seiten ausführlicher (und in der obigen Reihenfolge) besprochen, da die vorliegende Arbeit entscheidend auf ihnen aufbaut. Die später vorgestellten Primärtextlektüren verstehen sich als komplementär zu Häsner: Hier stehen Analysen von Texten des 20. Jahrhunderts im Mittelpunkt (vornehmlich aus Spanien), anhand derer sich auch systematische Fragestellungen weiterdenken lassen. Zum Schluss des Überblicks wird die Kategorie des transgressiven Figurenbewusstseins problematisiert.

Es besteht ein grundsätzlicher logischer Unterschied zwischen folgenden beiden Strangwechselformeln (die erste entstammt Chrétien's *Perceval*, die zweite Ariost's *Orlando Furioso*):

De Perceval plus longuemant
Ne parole li contes ci,
Ençois avroiz molt asez oï,
De mon seignor Gavain parler
Que plus m'oeiez de lui conter¹⁷³

Lascianlo andar, che farà buon camino
e torniamo a Rinaldo paladino¹⁷⁴

In dem Chrétien-Beispiel kündigt der Erzähler an, sich einem neuen Gegenstand seiner Geschichte zuzuwenden: Es geschieht das, was der Erzähler berichtet. Bei Ariost schreitet die Handlung voran, auch wenn der Erzähler innehält: Rinaldo hat

¹⁷² Zu Struktur, Funktion und Proliferation von *entrelacement*-Formeln siehe ausführlich auch Bernd Häsner: *Erzählte Macht und die Macht des Erzählens* (a.a.O.), S. 85–118.

¹⁷³ Zit. in Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 34–35 (V. 6514–6518).

¹⁷⁴ Ebd., S. 39 (IV, 50, 7–8).

seine Handlung außerhalb der Aufmerksamkeit seines Erzählers selbst weitergetrieben und handelt als Figur autonom.¹⁷⁵

Metalepsen entstehen zunächst als vereinfachte Varianten von *entrelacement*-Formeln, indem sie deren *verbum narrandi* einsparen. Die semantischen Implikationen dieser syntaktischen Reduktion sind indessen spektakulär: Der Erzähler spricht jetzt nicht mehr über das erzählte Geschehen als ein vergangenes, sondern scheint in unmittelbare ‚szenische‘ Interaktion mit ihm zu treten. Der erzählten Welt wird damit, und sei es auch nur ironisch, ein Prädikat der Konsubstantialität mit der erzählenden Welt zugewiesen. Während nun rudimentäre Metalepsen weitgehend in ihrer *histoire*-integrativen Funktion aufgehen und ihr paradoxales Sinnpotential gleichsam stumm bleibt, wird dieses Sinnpotential in aufwendigeren Varianten sukzessive aktualisiert [...].¹⁷⁶

Diese Aktualisierung reicht bis in den modernen und postmodernen Roman und ist einerseits im Umfang beschreibbar (sie kann von einfachen Strangwechselformulierungen auf Satzebene bis auf Ebene der gesamten Geschichte reichen: Häsner nennt dies *Expansion*). Andererseits ist sie in der *Akzentuierung* dessen beschreibbar, was Häsner *Konstituenten* und *Implikate* nennt, nämlich die Ausprägung der Beziehung von *histoire* und *discours* (=Konstituenten) sowie die aus dieser folgenden Unabhängigkeit des Erzählten vom Erzählakt in Form einer Autonomie der *histoire* beziehungsweise deren Disponibilität (=Implikate).¹⁷⁷ Es

¹⁷⁵ Erzählervermittelt sind natürlich beide Textbeispiele, und auch im zweiten Textbeispiel ist der Erzähler selbstverständlich immer noch autonom, und sei es in seiner Entscheidung, beim Erzählen innezuhalten.

¹⁷⁶ Ebd., unpag. („Zusammenfassung“).

¹⁷⁷ Siehe ausführlicher ebd., S. 40–43, und besonders folgenden Abschnitt: „Dabei können sowohl die Konstituenten der metaleptischen Relation wie auch deren Implikate akzentuiert, d. h. semantisch markiert oder expliziert werden. Mit Konstituenten sind die obligatorische Gleichzeitigkeit und Gleichräumigkeit (Simultaneität und Kontiguität) von erzählender und erzählter Welt (bzw. deren ‚Bewohnern‘) gemeint; die grundlegenden und dabei gegensätzlichen Implikate der durch diese Konstituenten definierten transgressiven Relation von *discours* und *histoire* sind die Disponibilität bzw. die Autonomie der *histoire* (und ihres Personals) auf der Basis ihrer Indeterminiertheit“ (S. 40–41). Häsner ist nicht der erste, der die Metalepse als Interferenz zwischen *histoire* und *discours* fasst, aber der erste, der diesen Gedanken systematisiert. Erhard Reckwitz: *Der Roman als Metaroman. Salman Rushdie, Midnight’s Children; Kazuo Ishiguro, A Pale View of Hills; John Fowles, Mantissa*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 18 (1986), S. 140–164, hier S. 143–144, spricht von „Interferenzen“ zwischen *histoire* und *discours*, benennt diese mit David Lodges Konzept des *short-circuit* (Lodge: *The Modes of Modern Writing*, a.a.O., S. 239–245) und setzt sie gleich mit den semiotischen Begriffen *signifié* und *signifiant* (Reckwitz: *Der Roman als Metaroman*, ebd., S. 144–145). Christopher Nash: *World-Games: The Tradition of Anti-Realist Revolt*, London/New York 1987, S. 94, spricht von einem „leap“ between *histoire*

ergibt sich folgendes Schema:¹⁷⁸

1. Akzentuierung der Konstituenten der metaleptischen Relation
 - 1.1. Akzentuierung der Gleichzeitigkeit von *discours* und *histoire*
 - 1.2. Akzentuierung der Gleichräumigkeit von *discours* und *histoire*
2. Akzentuierung der Implikate der metaleptischen Relation
 - 2.1. Akzentuierung der Disponibilität der *histoire*
 - 2.2. Akzentuierung der Autonomie der *histoire*

Denkt man dieses Modell weiter, so erwächst hieraus ein entscheidender Vorteil, nämlich die graduelle Darstellbarkeit der Formen von Akzentuierung. Die Zugrundelegung von *histoire* und *discours* erscheint zudem, wie gesehen, ausbaufähig zu einem transmedial applizierbaren Modell.

Insgesamt dürfte Häsners Verständnis metaleptischen Erzählens das engste sein, das bisher entwickelt wurde: Seinem Verständnis nach liegt eine Metalepse nur dann vor, wenn auf pseudo-performative Weise Kontiguität und Simultaneität von erzählter *histoire* und dem sie konstituierenden *discours* behauptet wird – etwa durch Figuren, die sich nicht nur ihres prekären fiktiven Seinsmodus bewusst sind, sondern wissen, „daß sie Referenzelemente des gerade sich vollziehenden Sprechaktes sind, der diese [sc. ihre] Welt konstituiert [...]“¹⁷⁹ und die auf diese Weise die Diskursebene „usurpieren“¹⁸⁰. Die Ebenentransgression muss im pseudo-performativen Erzählakt vollzogen werden – „wird die ‚Hypostase‘ artefaktieller Welten als abgeschlossenes Ereignis berichtet“¹⁸¹, so liegt für Häsner keine Metalepse vor. Hier handele es sich um eine „Art von Transgression, die ein ausschließlich *histoire*-immanentes Ereignis ist, ohne daß eine Ebene der Narration von ihr affiziert wäre“¹⁸², wie es etwa bei Borges der Fall ist – oder auch im zweiten Buch des *Quijote*, in dem sich Quijote und Sancho zwar mit einer textuellen Version ihrer selbst auseinandersetzen, sich aber nicht als Produkte eines pseudo-performativen Schreibakts verstehen.¹⁸³ Vor diesem Hintergrund sind viele der

and *discours*““. Sowohl Reckwitz als auch Nash kritisiert Wolf: *Ästhetische Illusion*, a.a.O., S. 357, als „allzu einseitig“.

¹⁷⁸ So übernommen aus Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 41. Ganz symmetrisch ist das Schema nicht: Während 1.1 und 1.2 (Gleichräumigkeit und Gleichzeitigkeit) zusammenzudenken sind und dann eine maximale Performativitätsillusion herbeiführen, schließen sich 2.1 und 2.2 aus. 2.1 bezeichnet maximale Erzählerautonomie und minimale Figuranautonomie, 2.2 den umgekehrten Fall.

¹⁷⁹ Ebd., S. 72.

¹⁸⁰ Ebd., S. 84. Auch Jan Christoph Meister: *Le Metalepticon: une étude informatique de la métalepse*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 225–246, hier S. 226, formuliert elegant „[D]ans une métalepse, ce qui est représenté commence à prendre le contrôle de l’acte de représentation.“

¹⁸¹ Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 21.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd., S. 94–100.

metaleptischen ‚Klassiker‘ für Häsner nicht metaleptisch: Pirandellos Stück und seine Novelle zu den *personaggi senza autore* genauso wenig wie Unamunos *Niebla*.¹⁸⁴ Die genannten Werke enthalten nicht, was wir etwa in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* finden: transgressives Figurenbewusstsein.

Am folgenreichsten aber manifestiert sich die Präsenz der Figur dann, wenn diese in stände sein soll, über die Welt, der sie angehört, als eine textuelle zu reden. Zu den Prädikaten, die eine Figur wie Celionati determinieren, gehört jetzt das ihre Determiniertheit ‚transzendierende‘ Prädikat artikulierten Wissens um die eigene ‚Erzähltheit‘. Ein solches Wissen konstituiert aber den aussagenlogischen Sachverhalt paradoxer Selbstreferenz oder eine rekursive Schleife: *Während die Figur einerseits Teilmenge der sprachlichen Äußerung, also des Textes ist, in dem sich ihr Figurenbewußtsein artikuliert, ist andererseits dieser Text Teilmenge der Figurenäußerung. Indem die Figur über den Text, dessen Teilelement sie ist, qua Text redet, ist sie nicht nur durch diesen determiniert, sondern determiniert ihrerseits ihn.*¹⁸⁵

Was Häsner hier beobachtet, entspricht gewissermaßen auf mikrostruktureller Ebene von *histoire* und *discours* dem, was auf makrostruktureller Ebene (im Sinne der Kategorie der Expansion) eine Möbiusband-Erzählung wäre – also eine Erzählung, die eine Erzählung zweiten Grades hervorbringt, die wiederum die Erzählung ersten Grades enthält, von der sie hervorgebracht wurde.

Der Liste möglicher Funktionen metaleptischer Textstrukturen, die Häsner aufzählt, ist kaum noch etwas hinzuzufügen, außer natürlich der in den jeweiligen Texten beobachtbaren konkreten Realisation der von Häsner abstrakt formulierten Funktionsbereiche:

1. Metalepsen konfigurieren alle Elemente eines als Problem begriffenen Schöpfer-Kreaturen-Verhältnisses; auf der Basis dieses epocheninvarianten Merkmals können sie sich mit den jeweiligen historischen Konzeptualisierungen dieser Problematik, seien diese nun theologischer, philosophischer, ästhetischer, poetologischer oder sonstiger Provenienz, legieren. Metalepsen können damit auf einer Themenskala funktional werden, die von metanarrativen Reflexionen des Darstellungsproblems und seiner kreativen oder inventiven Voraussetzungen über allgemeine (produktions-)ästhetische Konzepte bis hin zur ontologisch-theologischen Problematik des freien Willens reicht. [...]

2. Der zweite Problemhorizont, den metaleptische Konfigurationen potentiell aufzurufen und abzubilden vermögen, betrifft das Verhältnis von (sprachlichem) Text und (außersprachlicher) Welt oder verwandte bzw. äquivalente Oppositionen wie

¹⁸⁴ So ausgeführt ebd., S. 84, Anm. 127. Ich selbst komme im Hinblick auf *Niebla* unter Anwendung von Häsners Kriterien zu einer anderen Einschätzung (siehe dazu weiter unten, Kap. 2.2.2).

¹⁸⁵ Ebd., S. 77 (meine Herv.).

die von *verba* und *res*, Fiktion und Wirklichkeit oder auch, mittelbarer, Dichtung und Wahrheit.¹⁸⁶

Die spanische Prosa des frühen 20. Jahrhunderts, so wird zu sehen sein, regt mit ihren metaleptischen Verfahren besonders poetologische Reflexionen an und setzt einen ausgeprägten Schwerpunkt auf Aspekte der *inventio*. Wie dies konkret geschieht, ist Gegenstand dieser Arbeit und wird im Hauptteil ausgeführt.

1.3.2 Modifizierung des Modells auf der Basis von *histoire* und *discours*:
Transgressives Figurenbewusstsein, Möglichkeiten der
Visualisierung, Begriff der Transgression

Transgressives Figurenbewusstsein

Das beschriebene Modell identifiziert nur äußerst wenige Texte als metaleptisch, was unter anderem an der engen Definition der Transgressivität von Figurenbewusstsein liegt. Texte wie der *Quijote* oder sogar Pirandellos *Sei personaggi* müssen unter Berücksichtigung dieser Kriterien als nicht-metaleptisch gelten. Und dennoch zeitigen sie dieselben Effekte und funktionalisieren diese auch identisch. Dies wirft die Frage auf, ob der Geltungsbereich der Metalepse wirklich so stark eingegrenzt werden muss, zumal die Kategorien von Expansion und Akzentuierung ein präzises Beschreibungsvokabular darstellen und die Intension des Begriffs wahren – und dies sogar mit dem Potenzial, ihn skalar zu fassen. Die folgenden Analysen fassen das transgressive Figurenbewusstsein daher weiter, insofern hier ein sich artikulierendes Bewusstsein um die eigene Fiktivität als hinreichende Bedingung für einen metaleptischen Text verstanden wird. Anstatt von *transgressivem* wird daher von *metaleptischem* Figurenbewusstsein die Rede sein.

Das transgressive Figurenbewusstsein führt zu einer weiteren Herausforderung: Es ist schwer (bzw. nicht abschließend) zu diagnostizieren – und genau mit dieser Ambiguität spielen Texte. Es verwundert kaum, dass es, gerade in Texten der Spätmoderne, die das Unterbewusste oder Unheimliche thematisieren, zu bewusst uneindeutig gehaltenen Figurenäußerungen kommt. Was müssen uns Figuren verraten, damit wir ihnen glauben, dass sie sich als fiktiv begreifen? Was müssen sie sagen, damit wir ihnen ein Bewusstsein um den ihrer Existenz zugrundeliegenden Narrationsakt unterstellen? Wenn Unamunos Augusto erklärt, er fühle sich manchmal nahezu unreal, und ihm dann übel wird, dann ist dies kein Beweis für die Hypothese, er sei sich seines fiktiven Seinsstatus bewusst. Zu einem solchen Verdacht führt die Aussage aber allemal – und hier liegt die Aussage des Textes. Wenn sich die Frau des Ästhetikprofessors in Mario Verdaguers Theaterstück *El sonido 13* nicht nur über ihr Leben in der Literatur beschwert, sondern sich auch bewusst ist, dass ihr Elend die Geschichte ist, die ihr Mann für sie geschrieben hat – spricht dies dann nicht für ein transgressives Figurenbewusstsein, auch wenn der Schreibakt als ein vorzeitiger impliziert und nicht explizit erzählt

¹⁸⁶ Ebd., S. 111–112.

wird? Und wie kann ein autodiegetischer Erzähler, bei dem unklar ist, ob er seine Geschichte oder seine Geschichte ihn schreibt (so in Verdaguers Roman *Un intellectual y su carcoma*), mit der Kategorie transgressiven Bewusstseins in Zusammenhang gebracht werden, wenn gerade die Unklarheit des eigenen Seinsstatus einer der Hauptaspekte des Textes ist?

Besonders produktiv und weniger problematisch wird die Kategorie transgressiven bzw. metaleptischen Figurenbewusstseins, wenn dieses als Endpunkt einer Skala verstanden wird, die die semantische Akzentuierung der Metalepse darstellt.¹⁸⁷ So weist *Prinzessin Brambilla* in Form des unmissverständlichen Figurenbewusstseins klarer auf die Konstituenten der metaleptischen Relation hin als *Niebla*, ein Text, in dem ein solches Bewusstsein begründbar zu vermuten, nicht aber zu beweisen ist. Ein solches Figurenbewusstsein ließe sich auch als Akzentuierung der Konstituenten der metaleptischen Relation begreifen, wobei es stets zu einer Gleichzeitigkeit und Gleichräumigkeit von *histoire* und *discours* kommt. Das Verhältnis von transgressivem Figurenbewusstsein und den Implikaten der metaleptischen Relation hingegen müsste dann als Kollaps der Implikate zu verstehen sein: Ermächtigt sich eine Figur als Element der *histoire* der Diskursebene, so erscheint zunächst die *histoire* autonom. Hat die Figur dann allerdings die Funktion der Erzählinstanz übernommen, so unterstreicht dies die Disponibilität der *histoire*. Die Frage nach Autonomie und Disponibilität von *histoire* und *discours* lässt sich nicht syntagmatisch und skalar denken: Ist die *histoire* autonom, so ist der *discours* disponibel und umgekehrt.

Visualisierungsmöglichkeiten

Hier bietet sich ein Exkurs zu eventuellen Visualisierungsmöglichkeiten an: Dabei entspringt die Frage nach der Abbildbarkeit der Metalepse keineswegs der Überzeugung, literarische Phänomene müssten in mathematischen Diagrammen denkbar sein – tatsächlich dürfte der Umgang mit dem unten stehenden Koordinatensystem ein wenig sorglos erscheinen (es hat z. B. keine negativen Quadranten). Eine – wenn auch unzureichende – Visualisierung vermag jedoch zu illustrieren, weswegen uns die Metalepse alogisch erscheint (und weist eventuell auch auf den Effekt hin, den sie generiert). Lassen sich Ebenenmodelle (sofern sie nicht versuchen, rekurrente Schleifen abzubilden) unkompliziert graphisch darstellen, so bilden die Schwierigkeiten, ein auf *histoire* und *discours* basierendes Modell zu visualisieren, die alogische Struktur ab, die Metalepsen auf der syntagmatischen Textebene ausmachen. Die Konstituenten der metaleptischen Relation lassen sich

¹⁸⁷ Es handelt sich hier um eine Eigenschaft, sodass strenggenommen von einer graduell verstandenen *Metaleptizität* von Texten gesprochen werden müsste (*Transgressivität* kann wegen der Absolutheit einer Transgression logisch nicht als graduell verstanden werden). Angesichts der Unzahl von Neologismen und im Bewusstsein dessen, dass Genette bereits mit dem Gräzismus der Metalepse mehr Unklarheit als Klarheit geschaffen hat, erspare ich den Leser:innen dieser Arbeit den Begriff.

unproblematisch in einem zweidimensionalen Koordinatensystem abbilden, in dem eine Achse darauf verweist, dass die Erzählung insgesamt die Simultaneität von *histoire* und *discours* akzentuiert und die andere Achse darstellt, in welchem Grad die Kontiguität von beidem unterstrichen wird.

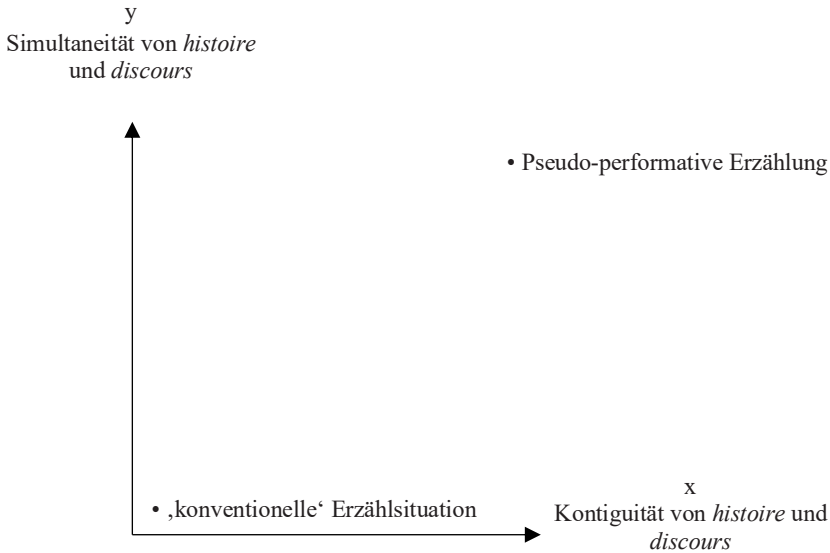


Abb. 5

Metaleptische Texte dürften meist beides betonen, wobei freilich die Expansion der Metalepse zu berücksichtigen ist (Satzebene, z. B. in Form einer Strangwechselformulierung, vs. Ebene des Gesamttextes). In einer konventionellen Erzählsituation, in der ein extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler eine Geschichte in einem Tempus der Vergangenheit erzählt, erscheinen *discours*- und *histoire*-Ebene temporal wie spatial voneinander maximal entfernt (was in diesem Zusammenhang nicht ‚autonom‘ bedeutet).¹⁸⁸ Eine Erzählung im Präsens und in der ersten Person hingegen nähert *histoire* und *discours* einander asymptotisch in den Parametern Simultaneität und Kontiguität an und erschafft so die charakteristische Performativitätsillusion. Bereits metaleptisch ist eine solche Geschichte natürlich

¹⁸⁸ Ebenso wenig ist hier die zeitliche Distanz von erzählter Welt (Diegese) und der Welt des Erzählers gemeint, wobei sich beides in den meisten Fällen *de facto* analog verhalten dürfte.

keineswegs, da die Frage von Disponibilität und Autonomie von *histoire* und *discours* in dem Diagramm nicht abgebildet wird. Bei einer nicht-metaleptischen Erzählsituation stellt sich das Problem nicht: Selbst in einer pseudo-performativen Erzählung ist die *histoire* disponibel und wird von einem autonomen *discours* konstituiert. Autonomie des *discours* und Disponibilität der *histoire* einerseits, Disponibilität des *discours* und Autonomie der *histoire* andererseits stehen, wie eben ausgeführt, in jeweils proportionalen Verhältnissen zueinander: Je höher die Autonomie des *discours*, desto höher die Disponibilität der *histoire*, und je höher die Disponibilität des *discours*, desto höher die Autonomie der *histoire*. Eine dritte (z-)Achse müsste also an einem Pol mit „maximale *histoire*-Disponibilität (=maximale *discours*-Autonomie)“ (dies entspricht der konventionellen Erzählsituation) beschriftet werden, an dem anderen Pol mit „maximale *histoire*-Autonomie (=maximale *discours*-Disponibilität)“. Diese Achse ist nun aber nicht linear zu denken: In dem Moment, in dem sich die *histoire* des *discours* bemächtigt, wird sie selbst zum *discours* der neuen Geschichte, es handelt sich also um eine Form der Rekurrenz. Die Pole dieser dritten Achse vertauschen sich, je nach Geschichte, ständig. Für die syntagmatische Expansion der Metalepse wurde die Analogie zum Möbiusband bereits herangezogen. Da die metaleptische Relation von *histoire* und *discours* allerdings nicht wie eine Schleife zu denken ist, die erst in ihrem Verlauf ihre Rekurrenz entfaltet, sondern mehr wie zwei Bereiche, die sich in einem Wechselverhältnis selbst bedingen und enthalten, bietet sich unter den mathematischen Figuren die Klein'sche Flasche zur Illustration weit besser an: So, wie das Möbiusband kein Oben und Unten hat, so hat die Klein'sche Flasche weder Außen noch Innen.¹⁸⁹ Die Flasche macht außerdem deutlich, dass Metalepsen keineswegs immer auf einer Rahmenstruktur beruhen. Bezeichnenderweise können jedenfalls auf Möbiusbändern und Klein'schen Flaschen keine Vektoren abgebildet werden, genauso wie es unmöglich ist, das obige zweidimensionale Koordinatensystem dreidimensional um die metalepsenkonstitutive dritte z-Achse zu erweitern.

¹⁸⁹ Auf dieses „continuum tridimensionnel se retournant sur lui-même“ macht Jan Christoph Meister in seiner informatischen Untersuchung der Metalepse aufmerksam (Meister: *Le Metalepticon*, a.a.O., S. 234).

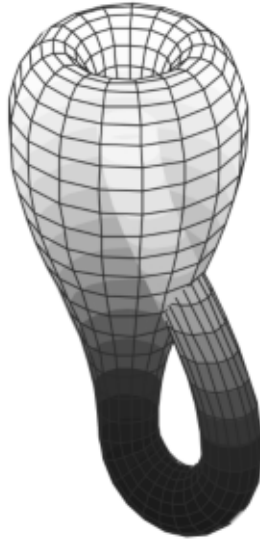


Abb. 6: Klein'sche Flasche

Transgression

Zurück zur Literatur: Definiert man die Metalepse als Interferenz oder sogar Inversion von *histoire* und *discours*, so stellt sich die Frage, inwiefern der Begriff der Transgression im Sinne einer Überschreitung von Ebenengrenzen überhaupt notwendig ist. Am Möbiusband und der Klein'schen Flasche lässt sich die Frage gut illustrieren: Auf beidem läuft man immer geradeaus, das frappierende Charakteristikum dieser Formen ist gerade die Abwesenheit einer Transgression. In diesem Sinne kann die Überschreitung von Ebenengrenzen nicht als notwendige Bedingung für Metalepsen gelten. Metalepsen als Inversion von *histoire* und *discours* definieren sich vielmehr zunächst in Form metaleptischer Strangwechselformulierungen auf Satzebene, in Form metaleptischen Figurenbewusstseins auf Ebene eines in der Länge variablen Textabschnitts oder in Form einer maximal-expansiven rekurrenten Struktur auf Ebene des Gesamttextes.

Dies deckt nicht alle Phänomene ab, die wir gemeinhin als Metalepsen im Sinne der klassischen Transgression von Ebenengrenzen begreifen: Was ist z. B. mit Figuren, die – wie in Pirandellos Novelle *Tragedia d'un personaggio* oder Ramón Gómez de la Sernas *El novelista* – nur gelegentlich bei ihren Autoren vorbeischaun, aber ansonsten ihre eigenen Wege gehen? Diese Texte – wie auch Unamunos *Niebla* – beziehen ihren Effekt daraus, dass Figuren sich über die von ihren Autoren projizierte Geschichte mit diesen unterhalten und so vom Text selbst mit dem Schreibakt des erzählten Autors assoziiert werden. Analog zu dramatischen Texten, so kann man auch hier im Figurenbewusstsein eine *discours-*

Affizierung sehen – allein um der Logik der erzählten Geschichte willen. Figurenbewusstsein ist also immer in gewissem Sinne metaleptisch. Mit Blick auf die Konstituenten von Simultaneität und Kontiguität müssen solche Metalepsen allerdings als weniger spektakulär gelten als beispielsweise diejenigen in *Prinzessin Brambilla*. Ich möchte aber dafür plädieren, auch diese Realisierungen als Metalepsen zu bezeichnen, da sie ihre Wirkung zum Teil auf komplexe Weise aus dem *blanc*, aus dem Nicht-Erzählten speisen, etwa, wenn wir in Unamunos *Niebla* nicht wissen, ob die auf Augustos Tod hinweisende Übelkeit die Realisierung der Geschichte ist, die der erzählte Autor ‚Unamuno‘¹⁹⁰ einige Kapitel zuvor für seine Figur angekündigt hat. Derlei Episoden können am ehesten mit dem Begriff der Transgression belegt werden, da hier – im Sinne von Ryans Stapelspeicher – Diegese und Metadiegeese noch rudimentär auszumachen sind und es sich also nicht um eine wie auch immer geartete Rekurrenzstruktur handelt. Wird im Folgenden also im Zusammenhang mit ähnlichen Texten von Transgressionen gesprochen, so ist auch die diesen Strukturen inhärente *discours*-Affizierung mitgedacht.

1.3.3 Zusammenfassung

In klassischer wie postklassischer Narratologie ist die Metalepse in den letzten Jahren zu einem populären Testfall für nahezu jedes erzähltheoretische Paradigma geworden. Ist dies insgesamt in seiner Dynamik zu begrüßen, so fällt doch auf, dass einige Grundkategorien der Analyse dabei an Schärfe verlieren: *histoire* und *discours* werden zuweilen mit extra- und intradiegetischem Raum gleichgesetzt, Diegese und mögliche Welt werden miteinander verschliffen, und mitunter legen Analysen nahe, Texte könnten auf Borgesianische Weise tatsächlich metaleptisch unsere reale Welt affizieren. Gleichzeitig hat diese Forschung über die Jahre Klassifikationen von enormer Genauigkeit und Spezifität hervorgebracht. Diese führen virtuos vor, welche konkreten Realisationsformen die Metalepse annehmen kann, gleichzeitig führen sie allerdings insgesamt weg von einem Verständnis der zugrundeliegenden strukturellen Voraussetzungen metaleptischen Erzählens, die auf einer abstrakteren Ebene zu suchen sind.

Als diese abstrakte Ebene wird hier, im Anschluss an die Systematisierung Bernd Häsners, diejenige von *histoire* und *discours* identifiziert. Als Metalepse bezeichne ich den Kurzschluss zwischen diesen beiden Größen (wobei die Begriffe im ursprünglichen Verständnis von Todorov verstanden werden, d. h., grob vereinfacht, als *Was* und *Wie* der Gesamtgeschichte). Maximalexpansiv ausgestaltete Metalepsen verhalten sich vor diesem Hintergrund gegenüber minimalen Metalepsen in Form metaleptischer Strangwechselformulierungen strukturhomolog, was dazu anregt, die etablierte Unterscheidung von ontologischen und rhetorischen Metalepsen zu überdenken. Diese spezifische Beziehung der Konstituenten der Erzählung lässt sich für einen sehr breiten Katalog von Strukturen veranschlagen, die nicht alle sinnvoll als Transgression zu beschreiben sind und die

¹⁹⁰ Den erzählten Autor von *Niebla* setze ich im Folgenden in Anführungszeichen.

sich in der Spektakularität ihrer formalen Ausführung (messbar an der Simultaneität und Kontiguität der Konstituenten) sowie in ihrem Effekt skalar verstehen lassen: Zur Interferenz von *histoire*- und *discours*-Ebene kommt es bei minimal-expansiven metaleptischen Strangwechselformulierungen; im Zusammenhang mit dem Bewusstsein von Figuren über ihre eigene Fiktivität (auch ohne Verbalisierung des performativen Schöpfungsakts, der dieser zugrundeliegt); in Erzählungen, die Metalepsen maximaler Expansion in Form einer Gesamtrekurrenzstruktur aufweisen, die nicht in Ebenenmodellen darstellbar ist. Derlei Strukturen als metaleptisch im Sinne einer *histoire-discours*-Affizierung zu beschreiben, ist sinnvoll, weil sich so theoretische Aporien vermeiden lassen. Zu diesen kommt es nämlich z. B. dann, wenn man versucht, eine Möbiusbanderzählung in einem Ebenenmodell abzubilden, obwohl das Hauptcharakteristikum einer solchen Struktur darin besteht, dass es nur *eine* Ebene gibt.

Das in dieser Arbeit vorgestellte erweiterte Modell beruht auf den Grundkategorien fiktionaler Texte und erlaubt somit die Beschreibung von Metalepsen auf vergleichsweise basaler und abstrakter Ebene. Es bleibt anschlussfähig für bestehende Klassifikationen, so man die einzelnen Metalepsentypen als Realisierungen eines spezifischen Zusammenspiels von *histoire* und *discours* betrachtet. Auf diese Weise lassen sich, so die These, die abstrakten zugrundeliegenden Strukturen und die mannigfaltigen konkreten Erscheinungsformen von Metalepsen produktiv in einem Modell zusammendenken.

Nicht gelöst sind die offenen Fragen rezeptionsorientierter Ansätze der letzten Jahre: Das Problem der *Effekte* bleibt, umso mehr, seit verschiedene Beiträge dargelegt haben, dass strukturelle Ambiguität in Texte hineingeschrieben sein kann und diese gleichermaßen metaleptisch wie nicht-metaleptisch lesbar macht. Da Reaktionen von Leser:innen nicht transhistorisch stabil sind, müssen sie rekonstruiert werden. Dies soll anhand zeitgenössischer Rezensionen, wann immer es möglich ist, in der Auseinandersetzung mit den nun folgenden Primärtexten unternommen werden.

Zweiter Teil: Voraussetzungen

Decía siempre don Miguel lo mismo, sólo que lo decía en diversas maneras.¹

2 Galdós · Unamuno

Unamunos *Niebla* (1914) wird nicht selten zitiert als der herausragendste Prosatext der literarischen Moderne Spaniens. Festgemacht wird dieser epochenkonstitutive Status zuvorderst an dem eklatanten Selbstzweifel des Protagonisten und dem prekären Status der erzählten Geschichte, zu dem es maßgeblich durch die zahlreichen Metalepsen kommt.² Mag die Funktionalisierung der Metalepse im Sinne einer literarischen Moderne neu sein – das Verfahren ist es nicht. Es liegt nahe, im Sinne Unamunos eigener Aussagen Vorlagen bei Cervantes zu suchen, was in anderen Studien, wenngleich nicht ausführlich, auch unternommen wurde.³ Die folgenden Überlegungen gehen nicht ganz so weit zurück: Zwar baut Unamuno in seinem philosophischen Werk auf dem *Quijote* auf; bestimmte textuelle Verfahren finden sich allerdings auch in seiner näheren Vergangenheit, die in Form des realistischen Romans auf den folgenden Seiten Gegenstand einer Analyse zur Vorbereitung auf eine Relektüre von *Niebla* ist. Für ein solches literarhistorisches Proöm spricht zum einen, dass die Metalepse in ihrer Diachronie in Spanien überhaupt nicht erfasst ist; zum anderen lädt ein derartiger Blick ins 19. Jahrhundert

¹ María Zambrano: *La presencia de don Miguel*, in: Zambrano, María: *Unamuno*, hg. von Mercedes Gómez Blesa, Barcelona 2003, S. 199–203, hier S. 202.

² Siehe für die ausführliche Betrachtung des Romans und dessen Einordnung weiter unten, Kap. 2.2.2.

³ Auf metaleptische Verfahren im *Quijote* wird zwar überaus häufig verwiesen, eine eigens auf diesen Gesichtspunkt ausgerichtete ausführliche Analyse liegt meines Wissens aber noch nicht vor (siehe allerdings Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 94–100).

dazu ein, die innovative Rolle zu hinterfragen, die die Hispanistik Miguel de Unamuno seit jeher zuschreibt.

Der Roman des 19. Jahrhunderts wird gesamtromanistisch in Bezug auf metaleptische Verfahren vernachlässigt. Beiträge zur spanischsprachigen Metafiktion fokussieren besonders Cervantes' *Don Quijote* und erwähnen Calderóns *La vida es sueño*, obwohl in letztgenanntem Stück eigentlich keine logikwidrigen Verfahren zur Anwendung kommen. Die von Calderón problematisierten Irrealitätserfahrungen dienen oftmals plausiblerweise als Überleitung zur tragischen Lebensgeschichte des Don Augusto, der bekanntermaßen in *Niebla* mit seinem Autor ins Zwiegespräch tritt. Das literarhistorische Narrativ, das bei der Sichtung der verfügbaren Beiträge zur Metalepse entsteht, ist eines, das von der frühen Neuzeit in die Moderne springt und auf diese Weise – grob vereinfacht gesprochen – derjenigen Memorialvorsorge folgt, die Unamuno selbst durch seine Schriften betrieben hat.⁴ Für Frankreich wird stets Diderot zitiert, dessen metaleptische Formulierungen im aufklärerischen Kontext sinnfällig werden, sodann (in Tradition Genettes) Balzac,⁵ danach in einem großen Zeitsprung Gide und Robbe-Grillet. Im englischsprachigen Raum wird oftmals Sterne zitiert (nicht Cervantes), danach Flann O'Brien mit *At Swim-Two-Birds* (1939) und John Fowles mit *The French Lieutenant's Woman* (1969). Der Roman des 19. Jahrhunderts spielt in all diesen literarischen Traditionen für die Untersuchung der Metalepse keine Rolle, obgleich Daniel Sangsue in einer umfangreichen Dissertationsschrift zum romantischen Anti-Roman bei Gautier, De Maistre, Nerval und Nodier bereits 1987 veranschaulicht hat, wie Erzählerinterventionen in Form metaleptischer Formulierungen in der Prosa der französischen Romantik im Sinne einer Unterwanderung vorherrschender poetologischer Paradigmen funktional werden können.⁶

Das 19. Jahrhundert wird also, von Ausnahmen abgesehen, gern übersprungen, was zunächst kaum überrascht – in einem realistisch-naturalistischen Roman erwartet man keine illusionsstörende Metafiktion. Und doch findet sich in Spanien

⁴ Diesen Missstand in der Literaturgeschichtsschreibung hat bereits Leon Livingstone: *Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel*, in: *PMLA* 73.4 (1958), S. 393–406, hier S. 398, erkannt, dessen Aufsatz leider weniger breit rezipiert wurde als dies wünschenswert wäre.

⁵ Die Aufmerksamkeit, die dem so illustrativen und auch hier bereits zitierten Satz vom Kleriker zuteilwird, der die Stufen Angoulêmes erklimmt und dem Erzähler so Raum für einen anderen Erzählstrang gibt, verzerrt das Bild der Romane Balzacs. Aude Déruelle hat die Metalepsen in der gesamten *Comédie humaine* gezählt – und genau vier gefunden (Aude Déruelle: *Un emploi de la métalepse narrative chez Balzac*, in: *Poétique* 117 [1999], S. 17–25, hier S. 18). Auch variiert Balzac das Verfahren nicht, sondern reproduziert es beinahe Wort für Wort. Zwei der vier Beispiele folgen der Struktur „pendant que... il n'est pas inutile d'expliquer“, einmal variiert er nach „pendant que... il n'est pas inutile de jeter un coup d'œil“, einmal lesen wir „maintenant que... l'intérêt de cette histoire exige que“ (für die vollständigen Beispiele ebd., S. 17).

⁶ Siehe insb. das Teilkapitel *Le narrateur démiurge* in Daniel Sangsue: *Le récit excentrique. Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris 1987, S. 332–335.

ein Roman, der sich metaleptischer Verfahren in auffälliger Weise bedient. Gemeint ist Benito Pérez Galdós' *Amigo Manso* von 1882. Im Zusammenhang mit metaleptischen Erzählweisen widmen dem Text ausschließlich Françoise Lavocat und Sabine Schlickers einige kurze Bemerkungen.⁷ Das folgende Teilkapitel lädt also dazu ein, diesen bisher von der Forschung wenig zur Kenntnis genommenen Roman neu (beziehungsweise *überhaupt*) zu lesen, einen Verdacht völliger Abwesenheit von metaleptischen Verfahren im 19. Jahrhundert zu revidieren und insgesamt den Eindruck zu korrigieren, dass die Metalepse im 20. Jahrhundert, so wie Unamuno sie uns virtuos liefert, gleichsam aus dem Nichts emergiert.

2.1 „Yo no existo“: Benito Pérez Galdós' *El amigo Manso* (1882)

Er existiere nicht, erklärt uns der Ich-Erzähler im ersten Kapitel von Galdós' Roman *El amigo Manso*. Ohne Stimme spreche er, ohne Hände schreibe er das vorliegende Buch. Einige Tage zuvor sei ein Schriftstellerfreund an ihn herangetreten mit der Bitte, an einem seiner Projekte mitzuwirken, das sich diesmal dem Themenkomplex der Erziehung zuwende. Nach seiner Einwilligung, so der Erzähler, sei er auf schmerzhaft Weise von seinem Autor-Freund aus Tinte, Papier und Feuer zum Menschen gemacht worden. Die Kapitel 2 bis 49, von Manso autodiegetisch erzählt, handeln von dem zurückgezogenen Professorenleben des Protagonisten, das empfindlich gestört wird, als sein Bruder José María aus Kuba zurückkehrt, um mithilfe seines Wohlstands und eines gekauften Adelstitels in den politischen Kreisen der Madrider Restaurationsgesellschaft zu arrivieren.⁸ Dieser stellt die junge Irene als Hauslehrerin ein und belästigt sie. Manso verliebt sich später in sie – gesteht sich dies aber zunächst nicht ein, sondern verharrt handlungslos am Schreibtisch. Ein weiterer Handlungsstrang besteht in der Erziehung des Sohnes der Nachbarin, Manuel Peña, durch Manso. Hier scheidet der Protagonist doppelt: Manuel übertrifft seinen Lehrer schnell in Redekunst und gesellschaftlicher Stellung und heiratet zudem Irene. Manso, dessen intellektuelles Projekt insgesamt an der Scheinheiligkeit der durchkapitalisierten Gesellschaft der Bourbonenrestauration sowie an seiner eigenen *abulia* scheitert, entschließt sich daraufhin, den Roman wieder zu verlassen (Kapitel 50: *¡Que vivan, que gocen! Yo me voy*) und beobachtet sodann als allwissender Ich-Erzähler seine Beerdigung.

⁷ Lavocat: *Fait et Fiction*, a.a.O., S. 513–514, und Schlickers/Toro: *La narración perturbadora*, a.a.O., S. 105–106. Siehe für ältere Beiträge, die zwar die Metafiktionalität des Romans, nicht aber seine Metalepse besprechen, weiter unten, Kap. 2.1.

⁸ „Las relaciones de la familia aumentaban de día en día, cosa sumamente natural, habiendo en la casa olor de dinero“ (Benito Pérez Galdós: *El amigo Manso*, hg. von Francisco Caudet, Madrid 2001, S. 202).

2.1.1 Von der schmerzhaften Geburt eines Protagonisten zum Erzählen *post mortem*

Der überwiegende Teil der Galdós-Forschung liest *El amigo Manso* als den Gesellschaftsroman, der er zweifellos ist: Der idealistische Philosophieprofessor muss scheitern, weil er die Realität verkennt. Eine solche Lektüre fügt sich ein in die etablierte Klassifikation der unzähligen Galdós-Romane, in der *El amigo Manso* zusammen mit *La desheredada* die vermeintlich naturalistische Phase des Autors einleitet.⁹ Ohne nun hier die von der Forschung (und von Galdós' Zeitgenoss:innen – darauf wird zurückzukommen sein) angesetzten Definitionskriterien eines spanischen Naturalismus grundsätzlich infrage stellen zu wollen, muss das erste und letzte Kapitel des Romans einer normativen Poetik des realistischen beziehungsweise naturalistischen Romans doch Probleme bereiten. Tatsächlich neigt die Forschung dazu, den metafiktionalen Rahmen entweder zu verschweigen beziehungsweise als zu vernachlässigend einzuschätzen¹⁰ oder sich nahezu ausschließlich auf ihn zu konzentrieren.¹¹ Beiden Sichtweisen jedoch ist gemein, dass *El amigo Manso* nicht als klassisch realistischer Roman betrachtet werden kann.¹²

⁹ In der deutschen Forschung finden sich diese Einteilung etwa bei Friedrich Wolfzettel: *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne*, Tübingen/Basel 1999, S. 181–182, sowie bei Angel Antón-Andrés: Art. *El Amigo Manso*, in: Jens, Walter (Hg.): *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*, Bd. 13 (*Pa-Re*), München 1988, S. 122–123.

¹⁰ So Antón-Andrés (ebd., S. 122): „Ebenso wie in dem Werk *Marianela*, das als Ansatzpunkt zu diesem Roman [sc. *El amigo Manso*] zu betrachten ist, steht hier der Konflikt zwischen Phantasie und Wirklichkeit im Vordergrund. Die Akzentuierung der Wirklichkeit leitet die ‚naturalistische‘ Phase von Pérez Galdós ein. Er fordert, sich ganz der Realität zu stellen.“ Die Naturalismus- und Realismus-Definition, die entsprechenden Ansätzen zugrunde liegt, speist sich mehr aus Elementen der erzählten Geschichte denn aus der Form der Erzählung. Ein Realitätsbezug der Handlung ist aber kein hinreichendes Kriterium für eine Epochendefinition: Auch die dekonstruktivistischen Romane des *Nouveau roman* werfen offensichtlich Fragen nach der Realität auf, sind deshalb aber keine realistischen Romane. Wolfzettel: *Der spanische Roman*, a.a.O., S. 192, führt – allerdings anhand anderer Galdós-Romane – aus, dass dieser „also fast nirgends konsequent Naturalist“ sei und verweist auf „sein calderonianisches Spiel mit Illusion und Desillusion“ sowie auf „die archetypische Bedeutung des *Don Quijote* für den großen Realisten [...]“

¹¹ So z. B. Arnold M. Penuel: *Some Aesthetic Implications of Galdós' El amigo Manso*, in: *Anales Galdosianos* 9 (1974), S. 145–148, hier S. 145, der die gewagte These vertritt, „that Galdós created an autonomous character in *El amigo Manso* (1882) to combat the tendency of his contemporaries to focus on the similarities between certain characters in his novels and specific living persons of his day.“

¹² Ana M. Dotras: *La Novela Española de Metaficción*, Madrid 1994, S. 89–91 (zum *realismo autoconsciente*) und John W. Kronik: *El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy*, in: *Anales galdosianos* 12 (1977), S. 71–94, hier S. 83:

Ausschlaggebend sind also die für einen Roman von 1882 bemerkenswerten und – wie zu zeigen sein wird – metaleptischen Rahmenkapitel 1 und 50:

Yo no existo... Y por si algún desconfiado o terco o maliciosillo no creyese lo que tan llanamente digo, o exigiese algo de juramento para creerlo, juro y perjuro que no existo; y al mismo tiempo protesto contra toda inclinación o tendencia a suponerme investido de los inequívocos atributos de la existencia real. Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo sin carne ni hueso y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito, probando con testigos, traídos de donde me conenga, que no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie.¹³

Der Roman beginnt mit der absurden Erklärung einer Stimme, sie existiere nicht – doch noch ist unklar, wie genau sich dieses nicht-reale Dasein fassen lässt. Bereits in den ersten Sätzen wird die Mimesis-Kritik, die den Roman durchzieht, offensichtlich,¹⁴ und die Beteuerung, niemandes Abbild zu sein, fordert Leser:innen auf, die Ich-Stimme nicht mit dem Autor gleichzusetzen. Ebenso werden Leser:innen Unamunos die Formulierung „sin carne ni hueso“ sofort bemerken,

„Throughout the work Galdós satirizes the commonplaces and the spent formulas of novel writing. The surprising shape he gave to *El amigo Manso* [...] is his cry for originality and for renovation of the genre.“ Mit einem ähnlichen Anliegen zitiert bereits Livingstone: *Interior Duplication*, a.a.O., S. 398, eine Studie von Stephen Gilman – beide haben keinen Perspektivenwechsel in der Galdós-Forschung einleiten können: „The injustice of the general evaluation of the great nineteenth-century novelist as a ‚realistic‘ writer which fails to perceive in his work a continuation of the Cervantine interpretation of reality has been well expressed by Stephen Gilman who remarks that ‚Anyone who had read beyond the first ‚Contemporary Novels‘ and the first series of *Episodios* cannot help but realize his increasing assimilation of Cervantes. It is an assimilation which modifies radically the ‚realism‘ of the great central novels – *Misericordia*, *Fortunata y Jacinta*, etc. His last few novels are, in fact, written on a plane of ‚unreality‘ almost antithetical to that of such a novel as *Doña Perfecta*.“ In einer rezenteren Monographie identifiziert Timothy McGovern überzeugend einen anti-realistischen Galdós und erklärt *El amigo Manso* zu „Galdós’ first serious challenge to Realism’s containment of the imagination [...]“ (Timothy McGovern: *Galdós Beyond Realism: Reading and the Creation of Magical Worlds*, Newark [Delaware] 2004, S. 47). Dabei vermittelt McGovern zwischen einer Über- und Unterbewertung des metafiktionalen Rahmens und denkt diesen zusammen mit der realistischen Binnengeschichte: „This novel performs the unique function of destroying a reality, or erasing it before it is even built, and then transforms it into a magical one“ (ebd., S. 50).

¹³ Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 143.

¹⁴ Vgl. in diesem Sinne Dotras: *La Novela Española de Metaficción*, a.a.O., S. 74, die einen Konsens in der Forschung formuliert, wenn sie die Verhandlung von Mimesiskritik (auch im Sinne einer Illusionskritik) als eines der Kernanliegen des Romans ausmacht.

die sich in *Niebla* und einigen von Unamunos Epitexten zu seinem Roman genau so findet.¹⁵ Auch die Vorstellung von der literarischen Figur als Gotteswerk – und dem Autor als Gott – erinnert bereits an Unamuno:

Soy (diciéndolo en lenguaje oscuro para que lo entiendan mejor), una condensación artística, diabólica hechura del pensamiento humano (*ximia Dei*), el cual, si coge entre sus dedos algo de estilo, se pone a imitar con él las obras que con la materia ha hecho Dios en el mundo físico [...].¹⁶

Manso geriert sich dabei nicht nur als Erzähler, sondern auch als schreibender Autor: „[N]o teniendo voz hablo, y no teniendo manos trazo estas líneas, que llegarán, si hay cristiano que las lea, a componer un libro.“¹⁷ Dieser Autor-Erzähler ist interessiert an der Kohärenz seiner Geschichte: „Orden, orden en la narración“¹⁸ ruft er und holt aus, um die weiteren Umstände seiner Existenz zu erläutern. Ein Schriftstellerfreund sei auf ihn zugekommen:

Tengo yo un amigo que ha incurrido por sus pecados, que deben de ser tantos en número como las arenas de la mar, en la pena infamante de escribir novelas, así como otros cumplen, leyéndolas, la condena o maldición divina. Este tal vino a mí hace pocos días, hablóme de sus trabajos, y como me dijera que había escrito ya treinta volúmenes, le tuve tanta lástima que no pude mostrarme insensible a sus acaloradas instancias.¹⁹

„Este tal“ wird nicht als Galdós identifiziert, auch wenn die weiteren biographischen Details den Freund an die historische Figur des Schriftstellers herandrücken.²⁰ Dieses Verweigern einer klaren Identifikation ist hier bedeutsam, genauso wie die Unklarheit über Mansos Position, von dem nicht recht klar wird, ob er

¹⁵ Auch dies ist keine Neuigkeit, siehe u. a. Francisco Caudets Anmerkung in seiner Edition (Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 143, Anm. 1).

¹⁶ Ebd., S. 144.

¹⁷ Ebd., S. 144–145.

¹⁸ Ebd., S. 145. In jeder Hinsicht ist Manso sehr um die Offenlegung seiner Erzählweise bemüht, was er beispielsweise in folgendem Abschnitt verdeutlicht: „Esta parte de mi relato viene a caer hacia 1877. En este año me mudé de la sosegada calle de Don Felipe a la bulliciosa del Espíritu Santo, y poco después conocí a doña Javiera, y emprendí la educación de Manuel Peña, con todo lo demás que, sacrificando el orden cronológico al orden lógico, que es el mío, he contado antes“ (ebd., S. 184).

¹⁹ Ebd., S. 145.

²⁰ Ein Großteil der Forschung nimmt an, es handle sich um einen textintern modellierten Galdós, so Robert H. Russell: *El amigo Manso: Galdós With a Mirror*, in: *Modern Language Notes* 78.2 (1963), S. 161–169, hier S. 162, Ricardo Gullón: *Técnicas de Galdós*, Madrid 1970, S. 78, Nancy A. Newton: *El amigo Manso and the Relativity of Reality*, in: *Revista de Estudios Hispánicos* 7 (1973), S. 113–125,

nur als Figur engagiert wird oder ob er auch dem Autor beim Schreiben unter die Arme greift. Seine Geburt jedenfalls war recht schmerzhaft:

No sé que garabatos trazó aquel perverso sin hiel delante de mí; no sé qué diabluras hechizeras hizo... Creo que me zambulló en una gota de tinta; que dio fuego a un papel; que después fuego, tinta y yo fuimos metidos y bien meneados en una redomita que olía detestablemente a azufre y otras drogas infernales... Poco después salí de una llamarada roja, convertido en carne mortal. El dolor me dijo que yo era un hombre.²¹

Manso ist ein gänzlich literarisches Wesen und sich dessen wohl bewusst: Er begreift sich als *être de papier* und reflektiert seine Position in der Geschichte, die seinem Prolog folgt.²² Ob er oder sein Freund als Urheber der nun folgenden Geschehnisse gelten müssen, bleibt unklar, Manso fungiert allerdings als intra- und autodiegetischer Erzähler des metadiegetischen *récit*. Besonders kompliziert ist die Erzählsituation nun aber insofern, als Manso zwei Vergangenheiten hat, nämlich eine auf Ebene der Metadiegesen, in der er aus Asturien stammt und dort eine Geschichte hat („Soy asturiano. Nací en Cangas de Onís, en la puerta de Covadonga y del monte Auseba“²³) und eine in der übergeordneten Diegese, einer Zwischenwelt, in der er von einem – seinem? – Autor auf Augenhöhe angesprochen und in den Text geschickt wird. Betrachtet man nur die Metadiegesen, so ergibt sich ein für sich genommen vollständiger, zumindest thematisch konventioneller realistischer Roman, und als solchen lasen ihn – wie später noch gezeigt wird – auch Zeitgenoss:innen.

hier S. 115, Isabel Román: *La confesionalidad de la ficción: ironía, juego y realidad en El amigo Manso, de Galdós*, in: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Hg.): *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Madrid 1986, S. 371–380, hier S. 374, Antón-Andrés: *El Amigo Manso*, a.a.O., H. L. Boudreau: *Rewriting Unamuno Rewriting Galdós*, in: Fischer, Susan L. (Hg.): *Self-Conscious Art. A Tribute to John W. Kronik*, Lewisburg 1996, S. 23–41, hier S. 29, und Francisco Caudet: *Introducción*, in: Pérez Galdós, *El amigo Manso*, a.a.O., S. 9–126, hier S. 11: „Al comienzo de esta novela hace referencia Galdós en tono burlesco [...] a una relación amistosa entre él y Máximo Manso. Galdós, que había cedido la responsabilidad de narrar a Manso – esta novela está escrita en forma autobiográfica – no aparece nombrado con nombre y apellidos pero es claro que de él habla su personaje cuando dice [...] que un amigo suyo [...]“. Differenzierter argumentieren Schlickers/Toro: *La narración perturbadora*, a.a.O., S. 106, die von einer „autoficcionalización irónica de Pérez Galdós“ ausgehen.

²¹ Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 145–146.

²² Siehe zu Mansos Figurenbewusstsein auch Francisco Javier Higuero: *Tensiones dialécticas del narrador-personaje en „El amigo Manso“ de Galdós*, in: *Hispanic Journal* 16.2 (1995), S. 387–398, hier S. 388–390.

²³ Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 150.

So selbstbestimmt wie Manso in die Geschichte eintritt, so verlässt er sie auch. Auf die Frage Doña Javieras, was er denn habe, antwortet Manso:

- Nada señora, yo no tengo nada. Por eso precisamente me voy. Entre dos vacíos, prefiero el otro.
- Se queda usted como una vela.
- Esto quiere decir que ha llegado la hora de mi desaparición de entre los vivos. He dado mi fruto y estoy demás. Todo lo que ha cumplido su ley, desaparece.²⁴

Bleibe hier noch Raum für einen metaphorischen oder zumindest natürlichen Tod, so wird schnell sehr deutlich, dass der erzählte Autor abermals metaleptisch und logikwidrig handelt und Manso wieder aus der metadiegetischen Welt entfernt:

El mismo perverso amigo que me había llevado al mundo sacóme de él, repitiendo el conjuro de marras y las hechicerías diabólicas de la redoma, la gota de tinta y el papel quemado, que habían precedido a mi encarnación.

– Hombre de dios, – le dije –, ¿quiere usted acabar de una vez conmigo y recoger esta carne mortal en que para divertirse me ha metido? Cosa más sin gracia...

Al deslizarme de entre sus dedos, envuelto en llamarada roja, el sosiego me dio a entender que había dejado de ser hombre.²⁵

In *El amigo Manso* konstituiert sich die Metalepse über den narrativen Rahmen, und dort über das Figurenbewusstsein, das nach der hier angesetzten Definition als metaleptisch gelten muss: Zwar begreift sich Manso nicht als Produkt eines gerade sich vollziehenden Erzählaktes, er versteht sich aber als fiktiv und als Teil eines literarischen Textes – dessen erzählerischer Urheber, wie gesagt, nicht klar auszumachen ist (Manso erzählt als autodiegetischer Erzähler, wird aber von (s)einem Autor in seine Welt geschickt).²⁶ Der Erzähler-Protagonist weiß um die Schriftlichkeit auch seines (metadiegetischen) Berichts, was sich beispielsweise in einem Bewusstsein darum zeigt, dass seine Geschichte gattungstypischen Erwartungen zuwiderläuft:

La que me ocupa es de gran importancia, y ruego a mis lectores que por nada del mundo pasen por alto este capítulo, aunque les vaya en ello una fortuna, si bien no

²⁴ Ebd., S. 415.

²⁵ Ebd., S. 416.

²⁶ Siehe auch Higuero: *Tensiones dialécticas del narrador-personaje en „El amigo Manso“ de Galdós*, a.a.O., S. 389: „Puesto que Máximo es, simultáneamente, narrador a nivel del discurso, y personaje en el ámbito de la historia, tal tensión dialéctica le afecta sobre todo a su propia existencia, de la que en último término no tiene control absoluto, ya que su vida ha sido sino el resultado de los planes del escritor que le ha creado.“

conviene que se entusiasmen por lo de *vecina*, creyendo que aquí da principio un noviazgo, o que me voy a meter en enredos sentimentales.²⁷

Das wirklich Spektakuläre am Ende des Romans aber ist das Weiterleben der metadiegetischen Figuren, das von Manso *post mortem* – aus den Wolken, wie Clarín sagt²⁸ – weitererzählt wird. Die Metadiegesen entfaltet sich also unabhängig von ihrem diegetischen Rahmen weiter, der ja eigentlich mit Mansos Rückkehr zum Autor geschlossen sein müsste. Der Wissensschatz, über den Manso in seinem „Limbo“²⁹, in dem sich auch der Autorfreund befindet, verfügt, ist nicht zu bestimmen. Suggestieren manche Abschnitte, Manso würde gottgleich aus einer Vogelperspektive auf seine Figuren hinabschauen,³⁰ so betont er anderenorts – dann zuweilen humorvoll – seinen Wissensrückstand. So hört er über ein Telefon, das seine Welt mit jener der Figuren verbindet, zufällig, dass Irene zu einem bestimmten Zeitpunkt keine Messen mehr für ihn lesen lassen will. Diese Zeile, so der nun nicht mehr intra-, sondern extradiegetisch-autodiegetische Erzähler, löscht er sofort wieder vom Papier – ein performativer Widerspruch, denn erzählt ist sie bereits.³¹ Mit dem Romanschluss, mit dem nun endgültig auch der metaleptische Rahmen schließt, wertet der Ich-Erzähler Manso nun die Kerngeschichte und ihr Personal – „desgraciadas figurillas“ – in ihrem Status entscheidend ab:

¡Dichoso estado y regiones dichosas estas en que puedo mirar a Irene, a mi hermano, a Peña, a doña Javiera, a Calígula, a Lica y demás desgraciadas figurillas con el

²⁷ Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 158–159. Dotras: *La Novela Española de Metaficción*, a.a.O., S. 90, stellt heraus, dass in Stellen wie diesen die Illusionsstiftung und -störung mitreflektiert wird: „[S]i las apelaciones al lector no son más que autoalusiones textuales, la autorreferencialidad es una forma que llama la atención del lector hacia el discurso, lo que supone un desvío de la ilusión de realidad a la creación de la ilusión [...]“

²⁸ Leopoldo Alas/Clarín: *El amigo Manso*, in: *El Día* (19.06.1882), S. 1–2, hier S. 2.

²⁹ Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 416.

³⁰ „Los alaridos de pena que dio mi amiga al ver que yo la había abandonado para siempre, despertaron a todos los de la casa; subieron algunos vecinos, entre ellos Manuel, y todos convinieron en que era una lástima que yo hubiese dejado de figurar entre los vivos... Y tan bien me iba en mi nuevo ser que tuve más lástima de ellos que ellos de mí, y hasta me reí viéndoles tan afanados por mi ausencia. ¡Pobre gente!“ (ebd.). Ein weiteres Beispiel ist die Elegie, die eine der Romanfiguren für Manso „hinschludert“ und die im Limbo für Amusement sorgt: „En cuanto lo supo Sainz del Bardal, agarró la pluma y me enjaretó, ¡ay!, una elegía, con la cual yo y mis colegas de Limbo nos hemos divertido mucho“ (ebd.).

³¹ „Por el teléfono que tenemos me enteré da [sic] esta frase: – No, tía, ya no más misas. Decididamente borro ese renglón“ (ebd., S. 418). Vgl. für eine Analyse dieser Textstelle auch McGovern: *Galdós Beyond Realism*, a.a.O., S. 63.

mismo desdén con que el hombre maduro ve los juguetes que le entretuvieron cuando era niño!

Madrid. – Enero-abril de 1882.³²

Juguete – so hat Galdós auch seinen Roman als Ganzes genannt.³³ Doch die Aussage des Textes ist keineswegs verspielt: metadiegetisch wie diegetisch wirft die Figur des Amigo Manso grundlegende ontologische Fragen auf, und dies nicht nur in den Randkapiteln, sondern auch im Kerntext und in dessen Wechselwirkung mit dem Rahmen. Einige Figurenkommentare im Haupttext werden erst in Bezug auf den metaleptische Rahmen vollends sinnfällig. John W. Kronik macht in diesem Zusammenhang auf einen vielzitierten Kommentar Manuel Peñas gegenüber seinem Lehrer Manso aufmerksam, der zu Recht als „the novel’s most explicit internal link with its frame“³⁴ angesehen werden kann:

– Usted no vive en el mundo, maestro [...]. Su sombra de usted se pasea por el salón de Manso; pero usted permanece en la grandiosa Babia del pensamiento, donde todo es ontológico, donde el hombre es un ser incorpóreo, sin sangre ni nervios, más hijo de la idea que de la Historia y de la Naturaleza; un ser que no tiene edad, ni patria, ni padres, ni novia.³⁵

Auch wenn die Kerngeschichte kaum explizit metafiktionale Elemente enthält – der Rahmen affiziert den gesamten Roman.³⁶ Dabei muss die metadiegetische Geschichte des Protagonisten entweder in ihrem ontologischen Status als besonders

³² Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 419.

³³ Alas/Clarín: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 2 (siehe auch unten, Kap. 2.1.2).

³⁴ Kronik: *El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy*, a.a.O., S. 76.

³⁵ Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 259. Zu metaleptischen Strukturen kommt es im Kerntext nicht – auch nicht im Zusammenhang mit potenziell metaleptischen Strangwechselformulierungen wie „Pero dejemos a Ponce y vengamos a mi discípulo“ (ebd., S. 167) im vierten Kapitel. Hier muss das erlebende vom erzählenden Ich unterschieden werden: Zwar liegt hier eine Verwendung des Präsens vor, doch gehört dieses zu einem nachzeitig erzählenden Ich. Die eigentlichen Erzählstränge werden gleichermaßen als abgeschlossen erzählt, sodass es hier nicht zu einer Metalepse kommt. – Russell: *El amigo Manso: Galdós With a Mirror*, a.a.O., S. 163, schlägt allerdings vor, dass sich die von Manso erzählten Figuren ihrer Erzähltheit durchaus bewusst seien und nennt als Beispiel Irene: „At the beginning, at least, the characters depend on Manso, and recognize their dependence. ‚Yo no haré sino lo que usted me mande‘, Irene tells him in one of their early conversations [...]“

³⁶ Für Newton: *El amigo Manso and the Relativity of Reality*, a.a.O., S. 123, ist die Rahmengeschichte ein Spiegel dessen, was mit der Figur Manso geschieht: „Not merely a caprice on the part of Galdós, this device is a vehicle for portraying Manso’s trajectory, his change in point of view: and this change, in turn, mirrors and communicates one of the novel’s determining concerns, the relativity of reality.“

prekär gelten, da sie als fiktive Schöpfung eines Autors und dessen Freundes ausgewiesen ist, oder umgekehrt als besonders autonom, geht sie doch einfach weiter nach Mansos Ausscheiden. Aus beiden Perspektiven lässt sich ein sozialkritischer Impetus des Romans herleiten: Liest man seinen Hauptteil als in seinem Realitätsstatus zweifelhaft, so lässt sich die mangelnde Authentizität des Erzählten als Spiegel der Madrider Restaurationsgesellschaft lesen. Auch Mansos Erziehungsjahrprojekt, eng angelehnt an den Krausismus, wird dann als naiver, realitätsfremder Idealismus dargestellt. Liest man den Haupttext als autonomer, realistischer, authentischer als seine Rahmenhandlung, dann wäre er gleichsam interpretierbar als Mansos Reise in eine Unterwelt, die unabhängig von ihrem Erzähltwerden existiert. Die Rückkehr in den literarischen Limbus ontologischer Unklarheit wäre dann Mansos Flucht vor der Madrider Realität der Restauration – die auch die Realität der zeitgenössischen Leser:innen des Galdós-Romans war.

In der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit *El amigo Manso* haben beide Aspekte – also Mansos Autonomie einerseits und seine metadiegetische Einbettung in eine weitere Geschichte andererseits – ab den 1950er Jahren zu einem Forschungsstrang geführt, der unmissverständlich das identifiziert und analysiert, was man heute als Metalepse bezeichnen kann. Joseph E. Gillet hat 1956 vom *Autonomous Character in Spanish and European Literature*³⁷ gesprochen – eine wegweisende Studie, auf die Leon Livingstone zwei Jahre später Bezug nimmt in seinem Aufsatz *Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel*.³⁸ Auch wenn den beiden Autoren die erzähltheoretische Terminologie der späteren Literaturwissenschaft fehlt – ihr Analysegegenstand sind offensichtlich die metafictionalen Verfahren, die in so vielen spanischen Romanen zu beobachten sind. Die Autoren benennen diese entweder mit einer Terminologie, die von den Romanautoren selbst stammt – Livingstone etwa übernimmt Gides Begriff der *mise-en-abyme*³⁹ – oder durch Metaphern: „Up to now the autonomous character has been traced as far back as Cervantes. Cervantes created two worlds, never clearly separated, and some of his *amphibious characters* are equally at home in either of them.“⁴⁰ Dass Erzählungen in Form einer *mise-en-abyme* nicht

³⁷ Joseph E. Gillet: *The Autonomous Character in Spanish and European Literature*, in: *Hispanic Review* 24.3 (1956), S. 179–190.

³⁸ Livingstone: *Interior Duplication*, a.a.O. Außerdem, in einer späteren Studie zu Azorín, Leon Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid 1970, S. 50–51.

³⁹ Livingstone: *Interior Duplication*, a.a.O., S. 396.

⁴⁰ Gillet: *The Autonomous Character in Spanish and European Literature*, a.a.O., S. 179 (meine Herv.). Dabei ist das Bezeichnen der äußeren Ebene als ‚Realität‘ typisch. Autorität ist Cervantes: „[T]he author who speaks to his characters, the characters who criticize their author and fear he may not understand them, citizens all of a shifting double world, in which they can claim both a literary life and a real one“ (ebd., S. 180). Vgl. auch Monroe Z. Hafter: *Ironic Reprise in Galdós' Novels*, in: *PMLA* 76.3 (1961), S. 233–239, hier S. 233, der stets von „Cervantine irony“ spricht.

metaleptisch sein müssen, in unterschiedlichen Diegesen hin- und herwandernde Protagonisten allerdings meist auf Metalepsen hindeuten, interessiert die vorstrukturalistische Forschung nicht. Zwar ist im Sinne einer genaueren Beschreibbarkeit von Phänomenen und deren potenziell identischen, ähnlichen oder eben unterschiedlichen Funktionalisierungen diese Unterscheidung anzustreben. Dennoch stellen die philosophischen Implikationen von Romanen wie *Les faux-monnayeurs*, *Point Counter Point*, *El amigo Manso* oder *Niebla*, die Gillet und Livingstone herausarbeiten, immer noch valide Analyseergebnisse dar, insofern sie eine gemeinsame Funktionalisierung von metaleptischen und nicht-metaleptischen Strukturen innerhalb eines größeren Komplexes von Metafiktion benennen: Die Relativität und Subjektivität jeder Realität, die Verhandlung der Frage nach Fakt und Fiktion, Kunst und Leben.⁴¹ „What is involved“, so Livingstone,

is not merely a question of escapism, of idealization or the romantic or mystic flights from reality, but of the reinterpretation of reality to exclude mutually hostile opposites by making microcosm and macrocosm reciprocal facets of a total reality. It is the world of absolute relativity in which the subject not only perceives objective reality, but creates it; a world in which imagination creates reality, in which fiction becomes truth.⁴²

Die Reaktionen von Leser:innen werden dabei mitreflektiert: Der Effekt von *Les faux-monnayeurs* oder *Point Counter Point* sei „to create a disturbing perplexity in the mind of the reader as to the validity of the distinction between the real and the fictional.“⁴³ Ist die Beobachtung solcher Elemente im Sinne einer etablierten Definition von klassischer Moderne an sich nicht überraschend, so sind die Ausführungen von Gillet und Livingstone vor dem Hintergrund des vorherrschenden literarhistorischen Narrativs der spanischen Moderne äußerst bemerkenswert: Sie bilden nicht nur einen Strang hispanistischer Metafiktionsforschung *avant la lettre*, sondern analysieren Galdós' Roman als einen für ihre Thesen zentralen Text – und nicht nur Unamunos *Niebla*, einen Roman, dem seit Einsetzen der Metafiktionsforschung die eigentliche für die spanische Moderne konstitutive Innovation zugesprochen wird.

Auch das Pioniertum eines Pirandello stellt Livingstone infrage: „In the case of Spanish literature in particular the reversible relationship of the real and the imaginative, of art and life, has been responsible for the Pirandellian type of inversion centuries before the advent of the Italian playwright.“⁴⁴ Mansos Frage,

⁴¹ Livingstone: *Interior Duplication*, a.a.O., S. 393, spricht von der Ablehnung der „mutual exclusiveness of reason and imagination, fact and fancy, life and art.“

⁴² Ebd., S. 394.

⁴³ Ebd., S. 395.

⁴⁴ Ebd., S. 393. Livingstone bezieht sich auf Américo Castro, der behauptet hatte, Autoren, die in ihren Erzählungen intervenierten, seien etwas genuin Arabisches. „In a literature such as the Spanish“, schlussfolgert Livingstone dementsprechend, „in which to the Arabic influence that Castro perceives in the *Libro de buen amor* –

„si el no ser nadie equivale a ser todos, y si mi falta de atributos personales equivale a la posesión de los atributos del ser“⁴⁵ präfiguriert in diesem Sinne den Ausruf des Vaters in Pirandellos *Sei Personaggi*, der die „esseri vivi“ feiert, „più vivi di quelli che respirano e vestono panni! *Meno reali, forse; ma piú veri!*“⁴⁶

In den 1960er Jahren kommt es also zu einem ganzen Forschungsstrang innerhalb der Hispanistik, die in *El amigo Manso* bereits Züge einer literarischen Moderne sieht: 1961 kommentiert Monroe Hafter die Autonomie Mansos mit den treffenden Worten „When the character embodies his own ambiguity [...] he can attain independence of his author“⁴⁷; 1963 identifiziert Robert H. Russell eine der Hauptideen von Unamunos Philosophie im *Amigo Manso*: „By believing in the fictitious humanity of each character, by making an ideological retreat, Galdós has found that his creation has a much deeper reality [...]“⁴⁸ und 1970 erklärt Roberto Gullón in seiner Monographie zu *Técnicas de Galdós*, Unamuno habe die *nivola* nicht erfunden, sondern nur benannt.⁴⁹ In dem mittlerweile wohl entscheidensten

ingrained to an incalculable extent – has been added the conscious influence of the *Quijote* with its uncompromising refutation of all absolutes, it is not surprising that the mixture of life and fiction on the same plane should be a constantly recurring phenomenon“ (ebd.). Dass die spanische Literatur in einer starken Tradition der Metafiktion steht, dürfte unumstritten sein – dies direkt oder indirekt einem „Arabic way of life“ (ebd.) zuzuschreiben, ist hingegen wenig zielführend. Wenn jede Metafiktion nach 1615 zudem auf den *Quijote* zurückgeht, so kann kein Platz sein für eine Perspektive, die nachweist, wie sehr auch ausländische Einflüsse in Spanien rezipiert wurden. Pirandellos Autorität stellt auch J. Chicharro de León: *Pirandellismo en la literatura española*, in: *Quaderni ibero-americanani* 15 (1954), S. 406–414, hier S. 410 (mit Verweis auf Valbuena Prat), infrage. Chicharro de León verweist auf die Ähnlichkeiten zwischen Galdós, Unamuno und Pirandello, seine Herleitung zeigt jedoch einmal mehr, warum eine Neuverhandlung von Texten wie *Amigo Manso* so nötig ist: „Cabe, pues, preguntarse: ¿Conoció Pirandello a Galdós? Nada lo prueba. Creo, sin embargo, que las coincidencias existentes, podrían tal vez explicarse por identidad de espíritu insular en ambos autores, ya que si el uno es siciliano, el otro nació en Canarias. [...] El hombre insular, por ley natural y propio instinto, se siente separado del mundo por barrera líquida, que contribuye a fomentar el espíritu ensoñador, el mundo de ilusión de los habitantes de las islas, que no puede darse en los seres del continente“ (ebd., S. 411).

⁴⁵ Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 144.

⁴⁶ Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, hg. von Guido Davico Bonino, Turin 1993, S. 104.

⁴⁷ Hafter: *Ironic Reprise in Galdós' Novels*, a.a.O., S. 234.

⁴⁸ Russell: *El amigo Manso: Galdós With a Mirror*, a.a.O., S. 168.

⁴⁹ Gullón: *Técnicas de Galdós*, a.a.O., S. 73: „Ahora parece claro que *Niebla* fue escrita aceptando y prolongando formas y técnicas narrativas utilizadas por Galdós en esta obra, lo cual le convierte no ya en precursor de la *nivola*, sino en autor de la primera y acaso más notable muestra del género.“ Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, a.a.O., S. 50, spricht von *El amigo Manso* als „evidente antecesora de *Niebla*.“

Aufsatz zur Problematisierung von Realitätsillusion und Fiktionalität in *El amigo Manso* – John W. Kroniks *El Amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy* – benennt der Autor als eines der Kernanliegen des Galdós-Romans die auch in der vorliegenden Arbeit so oft herausgestellte Dialektik der Metalepse, also des Wechselspiels von Figurenautonomie und Erzählgewalt:

A character who is a paradox, a game, an irony, a phantom, is, in the end, impossible. Therefore, the question as to whether or not Máximo Manso or Grau's puppets or Capek's robots or Pirandello's homeless half dozen or Don Quijote are truly autonomous is beside the point when we acknowledge its illusoriness. *The significance of the issue lies in our capacity to apprehend simultaneously that illusion of their possible autonomy and our knowledge of their dependency.* The questions that follow upon that illusion constitute an inquiry into the nature of fiction through the problematic relationship between author and character.⁵⁰

Maryellen Bieder nutzt 1986 das damals neue Konzept des *narrataire*, um die komplexe Erzählsituation und die Mechanismen der Illusionsstörung in *El amigo Manso* zu analysieren. Sie arbeitet unter anderem heraus, wie durch die Modellierung eines *narratario*, der vor allem auf die *novela sentimental* konditioniert ist, Galdós' Roman damals gängige Lektüreeerwartungen eskamotiert und zeigt, dass es in dem Roman durch einen spezifischen Gebrauch des Präsens zuweilen zu einem Kurzschluss von erzählter Welt und Erzählgewalt kommt – den sie allerdings nicht als metaleptisch fasst.⁵¹ Unter neueren erzähltheoretisch informierten Ansätzen zu nennen ist außerdem Annette Paatz' Studie zur Erzählsituation in *El amigo Manso*, die mit den Kategorien Genettes arbeitet, aber nicht von Metalepsen spricht, sondern Patricia Waugh's Konzept des *frame-breaking* heranzieht.⁵² Sie geht vorwiegend ein auf die Spezifik des allwissenden Ich-Erzählers und reflektiert in besonderem Maße die Hauptfigur Manso vor dem Hintergrund krausistischer Positionen.⁵³ Sabine Schlickers widmet *El amigo Manso* einen Abschnitt ihrer Untersuchung und fasst in Rekurs auf Paatz u. a. treffend zusammen: „La

⁵⁰ Kronik: *El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy*, a.a.O., S. 77 (meine Herv.).

⁵¹ Maryellen Bieder: *La comunicación narrativa en El amigo Manso*, de Benito Pérez Galdós, in: Kossoff, A. David/Amor y Vázquez, José/Kossoff, Ruth H./Ribbans, Geoffrey W. (Hgg.): *Actas del VIII Congreso de la asociación internacional de hispanistas, 22–27 agosto 1983 (Brown University, Providence, Rhode Island)*, Madrid 1986, S. 243–253. Für eine genauere Analyse der Sender- und Empfängerinstanzen in dem Roman siehe auch Román: *La confesionalidad de la ficción: ironía, juego y realidad en El amigo Manso*, a.a.O.

⁵² Annette Paatz: „No teniendo voz hablo“: *Acerca del enfoque narrativo en El amigo Manso*, in: Stenzel, Hartmut/Wolfzettel, Friedrich (Hgg.): *Estrategias narrativas y construcciones de una ‚realidad‘: Lecturas de las ‚Novelas contemporáneas‘ de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas de Gran Canaria 2003, S. 125–145, hier S. 136–138.

⁵³ Paatz: „No teniendo voz hablo“, a.a.O., S. 135–136.

ilusión realista se pone en tela de juicio a través de diversos recursos narrativos: la emancipación del personaje que reivindica su autonomía, la confusión entre el marco y el relato autobiográfico, que impide situar el acto narrativo y la narración espacial y temporalmente, la omnisciencia narrativa del narrador autodiegético [...] y la doble metalepsis.⁵⁴ Auch Françoise Lavocat bespricht in ihrer Studie zu *Fait et fiction* den Galdós-Roman im Hinblick auf die Frage nach der metaleptischen Illusion.⁵⁵

Galdós' innovativer Gebrauch metafiktionales Erzählens dürfte also – zumindest in der Galdós-Forschung – als weithin anerkannt gelten und wurde in zahlreichen Beiträgen hinreichend und textnah besprochen (wenngleich nur von Schlickers und Lavocat als metaleptisch bezeichnet). Dass Galdós' Schreibweise in *El amigo Manso* sich nur schwer in Beziehung setzen lässt zu einer normativ verstandenen Poetik des Realismus und Naturalismus, darf dabei als Konsens gelten. Ungeklärt bleibt jedoch immer noch die Frage, ob ein solcher Eindruck diachron stabil ist, also auch für Galdós' Zeit veranschlagt werden kann. Zeitgenössische Rezensionen geben hier Aufschluss.

2.1.2 Ausbleibende Reaktionen

Bei aller Mannigfaltigkeit der erzählerischen Formen, die der literarische Realismus entwickelt hat – heutige Leser:innen wird die Figur, die sich ihrer schmerzvollen Geburt aus Feuer, Papier und Tinte so bewusst ist, in einem Roman von 1882 überraschen. Scheint die illusionsstörende Wirkung einer solch kühnen erzählerischen Unternehmung – wie sich aus dem Forschungsüberblick ergibt – heute offensichtlich,⁵⁶ so legt ein Blick auf Zeugnisse von Galdós' Zeitgenoss:innen eine ganz andere Reaktion frei – nämlich keine.⁵⁷ Rezensionen sind

⁵⁴ Schlickers/Toro: *La narración perturbadora*, a.a.O., S. 105–106, für das Zitat S. 106.

⁵⁵ Dazu weiter unten, Anm. 84.

⁵⁶ Wolfzettel: *Der spanische Roman*, a.a.O., S. 187–188, erklärt mit Verweis auf Dotras: „Für einen naturalistischen Roman undenkbar ist die Perspektive des inzwischen verstorbenen, autobiographischen Erzählers und Helden Manso; der erste Satz [...] scheint eher auf Ironisierungsstrategien eines Unamuno als auf einen Experimentalroman zu passen, dessen wissenschaftlicher Anspruch mit der Konfessionsperspektive unvereinbar ist“ (siehe dort auch weitere Forschungsmeinungen, die Wolfzettel zusammenfasst).

⁵⁷ Die einzig mir bekannten Untersuchungen, die auf zeitgenössische Rezensionen von *El amigo Manso* eingehen sind Paatz: „*No teniendo voz hablo*“, a.a.O., S. 125–127, und John W. Kronik: *La reseña de Clarín sobre El amigo Manso*, in: *Anales galdosianos* 15 (1980), S. 63–71. Beide Studien konzentrieren sich ausschließlich auf Clarín und untersuchen nicht die Frage nach der Reaktion auf metafiktionales Erzählen.

freilich wenig zuverlässige Quellen:⁵⁸ Als Gattung hochgradig kodifiziert, ist die literarische Feuilleton-Besprechung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts so voll von panegyrischer Topik, dass für das zu rezensierende Werk meist nur wenige Zeilen bleiben. Buchbesprechungen sind zudem in ihrer unmittelbaren Gebrauchsfunktion im literarischen Feld zu verstehen, nämlich als öffentlich sichtbarer Teil eines Netzwerks von Autor:innen sowie Herausgebern, in dem die Rezension als Währung funktioniert. Zuletzt zeigen die Besprechungen von *El amigo Manso*, ganz im Wittgenstein'schen Sinne, wie schwer es fällt, Inhalte zu verhandeln, für die die Worte fehlen (und tatsächlich ließe sich zeigen, dass zahlreiche metaleptische Strukturen erst nach ihrer Benennung durch Genette erkannt wurden).⁵⁹

Trotz der fehlenden Zuverlässigkeit der Rezensionen sind diese das einzige, was wir haben im Hinblick auf die Rekonstruktion zeitgenössischer Reaktionen. Diese wiederum sind in der Frage nach der historischen Stabilität metaleptischer Effekte zentral. Das Erscheinen von *El amigo Manso* fällt in die Hochphase der spanischen Naturalismus-Rezeption, entscheidend befördert von Emilia Pardo Bazán, die ihre 20 Artikel zur *Cuestión palpitante* des naturalistischen Schreibens von November 1882 bis April 1883 in *La Época* veröffentlichte.⁶⁰ Ihre Ideen zu einem katholischen Naturalismus wie auch ihre Auseinandersetzung mit Zola prägten die Feuilleton-Debatte der frühen 1880er Jahre und damit das Bild, das man sich in Spanien vom Naturalismus machte. Ein anerkannter Autor wie Galdós, so wollten es die Kulturmagazine, musste dem literarischen Zeitgeist entsprechen, und so verwundert es nicht, dass *El amigo Manso* (zusammen mit *La desheredada* von 1881, die beiden Romane eröffnen den Zyklus der *novelas contemporáneas*) als Beispiele der *neuen* Literatur gefeiert wurden – freilich mit den *alten* Kategorien: Nahezu alle Rezensenten waren sich darin einig, dass Galdós' Stil immer noch angenehm und elegant, seine Figurendarstellung glaubwürdig und

⁵⁸ Den folgenden Ausführungen liegen Rezensionen zugrunde, die zwischen 1882 und 1918 *El amigo Manso* erwähnen und sich im digitalisierten Bestand der *Hemeroteca digital* der spanischen Nationalbibliothek befinden. Die Originalgraphie wird im Folgenden übernommen, auch abweichende Diakritika werden in diesem Teilkapitel nicht ausgewiesen.

⁵⁹ Ausgerechnet in einer Rezension zu *El amigo Manso* klagt auch Clarín über fehlendes Vokabular: „[E]s preciso confesarlo, hasta ahora la literatura crítica ha consentido mil escuelas y tecnicismos que facilitará el lenguaje en cuanto se refiere á lo aparente, pero cuando se quiera alabar el valor íntimo de una gran obra artística, casi siempre hay que recurrir á las vaguedades que presta el *patos* de la alabanza; pero *falta la expresión exacta, la forma lógica necesaria para decir lo que en el fondo de aquel tesoro de bellezas se ha visto*“ (Alas/Clarín: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 2, meine Herv.).

⁶⁰ Siehe zu den Spezifika der spanischen Naturalismusrezeption (und für weiterführende Literaturverweise) zuletzt Winfried Engler: *Von Zola lernen? Nachtrag zur Naturalismusrezeption bei Emilia Pardo Bazán*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 60.1 (2010), S. 123–128.

realistisch sei, seine Erzählweise voller Einfühlungsvermögen.⁶¹ Die diesen Betrachtungen zugrundeliegende Genie-Ästhetik speist sich dabei mehr aus sittenkonformer Virtuosität im Sprachstil denn aus konzeptueller Innovation, sodass die aus heutiger Sicht überraschende und hochgradig metafiktionale Rahmenerzählung des *Amigo Manso* rundweg übergangen oder der jeweils von Rezensent oder Rezensentin verteidigten Normpoetik harmonisierend einverleibt wird.

Zu einer Ausblendung der Rahmenhandlung kommt es bei Emilia Pardo Bazán, die den Galdós-Roman in ihrer *Cuestión palpitante* (Kap. XIX) erwähnt:⁶² Sei der Galdós der *Episodios nacionales* noch geprägt gewesen durch seine „tendencia docente – en un sentido amplio e histórico, es cierto, pero docente al cabo“⁶³, so habe er sich mit *El amigo Manso* und *La desheredada* letztendlich vom Idealismus verabschiedet und das Milieu erfasst.⁶⁴ In ihrer autoritativen Essay-Sammlung zum spanischen Naturalismus betreibt Pardo Bazán eine Harmonisierung des Romans mit einem vorgefassten Realismus/Naturalismus-Begriff,⁶⁵ die den Rahmen der Kapitel 1 und 50 nicht berücksichtigt und zu der es auch bei anderen Rezensenten kommt. „Hay que convencerse; el realismo, tal como lo vemos en los libros de Pérez Galdós, es la mejor literatura nacional contemporánea aceptable por todos los verdaderos amantes del progreso científico en todas sus manifestaciones“⁶⁶ urteilt José Alcázar Hernández. „El *Amigo Manso*“ sei „el

⁶¹ Vgl. stellvertretend für eine ganze Reihe von Rezensionen Rosario de Acuña de Laiglesia: *El amigo Manso*, in: *El Liberal* (10.07.1882), S. 2: „[E]n una palabra, pocos libros habrá que conduzcan á la más alta filosofía con lenguaje más natural, poético y realista, con argumento menos complicado, con ideas más profundamente humanas, con fines más eternamente morales, con escenas más delicadas, vigorosas, profundas y brillantes...“ (meine Herv.). Überraschend ist hier angesichts der metafiktionalen Rahmung die Betonung der Einfachheit des Erzählten.

⁶² Emilia Pardo Bazán: *La cuestión palpitante. XIX. En España*, in: *La Época* (03.04.1883), S. 1, leichter zugänglich in der kritischen Ausgabe der *Biblioteca Nueva*, Emilia Pardo Bazán: *La cuestión palpitante*, hg. von Rosa de Diego, Madrid 1998, S. 289–297.

⁶³ Ebd., S. 293.

⁶⁴ ‚Milieu‘ ist im Kontext von Pardo Bazáns naturalistischem Programm in ihrer *Cuestión palpitante* sicherlich die adäquateste Übersetzung ihrer sprachlich nicht ganz einfachen Kommentierung der beiden erwähnten Romane: „Por fortuna, o más bien por el tino que guía al genio, Galdós retrocedió para huir de este callejón sin salida [gemeint ist die *tendencia docente* in den früheren *novelas de tesis*, D. Z.], y en *El amigo Manso* y en *La desheredada* comprendió que la novela hoy, más que enseñar o condenar estos o aquellos ideales políticos, ha de tomar nota de la verdad ambiente y realizar con libertad y desembarazo la hermosa“ (ebd., S. 293, meine Herv.).

⁶⁵ Flaubert, Balzac und Zola werden in Spanien gleichzeitig rezipiert – die Unterscheidung von Realismus und Naturalismus ist unter anderem deshalb in Spanien problematisch.

⁶⁶ José Alcázar Hernández: *El amigo Manso. Novela del Sr. Perez Galdós*, in: *Revista de España* 87 (1882), S. 374–375, hier S. 375.

resúmen de la nueva escuela realista que antes comenzára Pérez Galdós en *La desheredada*.⁶⁷ Kein geringerer als Clarín sieht den Roman gar in der Tradition Zolas: „Análogo es su propósito al que cumplió magistralmente en Francia el gran Balzac, y el que está realizando su legítimo heredero, el honrado y profundo autor de *L'Assomoir* y *Pot Bouille*.“⁶⁸ In *La Época* schreibt Luis Alfonso: „No hay que andarse, para decirlo, por las ramas. Pérez Galdós ha entrado de lleno en el ‚naturalismo‘; se ha puesto al lado de Flaubert, Goncourt, Daudet y Zola.“⁶⁹ Die Nähe zu poetologischen Positionen Frankreichs verfolgt auch ein politisches Programm, nämlich die Abwendung des topischen Vorwurfs kultureller Rückständigkeit, so dass es kaum verwundert, wenn die spanische Presse detailliert über die Übersetzungen spanischer Romane in Frankreich informiert.⁷⁰ *El amigo Manso* als Meisterwerk des Naturalismus zu lesen, spiegelt sich im Übrigen in der noch heute gängigen Phaseneinteilung des Galdós'schen Romanwerks.⁷¹

Bilden Besprechungen, die die metafiktionale Elemente des Romans nicht kommentieren, die Mehrheit, so finden sich doch Beiträge, die sich an dem eigentümlichen Titelhelden stoßen. Luis Alfonso ist die einzige (mir bekannte) Rezension, die – gegen die Konvention der Gattung – eine Negativmeinung explizit äußert. So merkt der Rezensent an, der Titelheld sei nicht klar genug gezeichnet,

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Alas/Clarín: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 2. Weiter erklärt Clarín: „Muchos creen que el naturalismo no puede aplicarse más que á lo que llaman algunos la grosera materia; no hay tal cosa: en lo más sutil y alambicado de las ideas y los sentimientos, en las aprensiones más escrupulosas que en el pensamiento pueda producir la neurosis, por ejemplo, puede y debe entrar el artista de la verdad. Así las novelas psicológicas de *Stendhal* [sic] y el *Amigo Manso* son naturalistas, á pesar de la condición impalpable del asunto“ (ebd.).

⁶⁹ Luis Alfonso: *El amigo Manso. Por B. Pérez Galdós*, in: *La Época* (28.08.1882), S. 1. Und weiter: „Pero que se ha dado al naturalismo, no hay duda. En la *Desheredada* tanteó el terreno; en el *Amigo Manso* ha emprendido resueltamente el camino.“ Siehe auch Baltasar Champsaur: *Benito Pérez Galdós*, in: *La Ilustración* 242 (21.06.1885), S. 390–391, hier S. 391: „Organización realista tienen también los asuntos, los enredos de sus novelas, como se puede observar en la *Desheredada*, *Amigo Manso*, *Doctor Centeno* y otras. Aquí es donde manifiesta un realismo tan marcado, que muchos le echan en cara la flojedad del interés, lo desligado de los episodios, la exagerada sencillez del asunto [...]“

⁷⁰ Z. B. Ohne Autor: *Noticias generales*, in: *La Época* (21.03.1888), S. 3: „Las obras más notables de nuestros literatos van abriéndose camino en el extranjero y alcanzando los honores de la traducción, cosa que hasta ahora rara vez sucedía. A la publicación de la novela de Pérez Galdós *El amigo Manso*, que acaba de aparecer en París, traducida al idioma de Racine, ha seguido la del hermoso poema de Núñez de Arce *La última lamentación de lord Byron*, que ha sido vertido discretamente al francés por Mr. Georges Bouzet, apareciendo precedido de un encomiástico prólogo de Ulbach y acompañado de una carta del autor.“

⁷¹ Siehe etwa Wolfzettel: *Der spanische Roman*, a.a.O., S. 181–182.

und das, obwohl dem Roman insgesamt weniger Seiten gutgetan hätten.⁷² Dass die fehlenden Informationen zu Manso für dessen Figur konstitutiv sind, kann Alfonso nicht erkennen. Im selben Artikel zeigt er allerdings ein Bewusstsein für eine Erzählinstanz im erzähltheoretischen Sinne, die mit dem Protagonisten zusammenfällt und sich von einer erzählten Autorfigur unterscheidet: „Ocurrencia es, original y chistosa, dar por epigrafe á los capítulos la frase que los encabeza, y en otro órden, suponer al protagonista ó héroe de la novela, *narrador de su historia desde el otro mundo, del cual vino á éste por conjuro de un novelista*.“⁷³ Dass der Prolog *ungewöhnlich* ist, stellt explizit als einziger F. Moreno Godino fest, der, mit etwas zeitlicher Distanz, 1897 bemerkt: „[U]na de sus novelas, *El amigo Manso*, comienza con un raro prólogo ó introito que concuerda con el carácter del protagonista de su obra y con el que el autor presenta á la investigación de sus amigos y admiradores.“⁷⁴ Die Funktion des Abschnitts scheint Moreno nicht ganz klar, er bezeichnet das erste Kapitel als „prólogo, ó lo que sea“⁷⁵, zitiert den Abschnitt, in dem sich Manso als *ximia Dei* bezeichnet und erklärt dann: „Esto ha dicho Pérez Galdós, quizá retratándose á sí propio [...]“⁷⁶ – ein biographistischer Plausibilisierungsversuch einer Struktur, die auch Moreno sich letztlich nicht erklären kann.

Erwähnt, aber nicht interpretiert, findet sich die metafiktionale Rahmung auch in der Besprechung José Ortega Munillas in *Los Lunes de El Imparcial*: „*El Amigo Manso* empieza sus memorias diciendo: ‚Yo no existo‘, y las acaba poniendo una triste carcajada por epitafio de sus redivivos y fugaces días.“⁷⁷ Interessanter ist Ortegas Bezeichnung des Romans als „poema burlón“⁷⁸, schimmert durch die Formulierung doch ein Bewusstsein für die Abgrenzung von etablierten Schreibstrategien, die Abweichung von anerkannter Prosa und, zumindest potenziell, die Diagnose einer humoristischen Wirkung des metafiktionalen Rahmens.⁷⁹

Mit den Spezifika des Manso-Textes hadert auch Rosario de Acuña de Laiglesia, die den intellektuellen Gehalt des Romans mit einer Reihe kryptischer, metaphysischer Konzepte zu fassen sucht, die sich, allgemein gesagt, im semantischen Feld des Erfahrbaren und des Unerfahrbaren bewegen:

Acaso su novela no lleve á las imaginaciones débiles todo el entretenimiento y solaz que desearan, pero deja en el pensamiento un tropel de reflexiones que, en tumulto,

⁷² Alfonso: *El amigo Manso*, a.a.O.: „En rigor, ni áun el personaje principal, y que da nombre al libro, está claramente determinado [...].“

⁷³ Ebd. (meine Herv.).

⁷⁴ F. Moreno Godino: *José Maria de Pereda*, in: *La Ilustración Artística* (29.11.1897), S. 3–4, hier S. 3.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ José Ortega Munilla: *Madrid. – (Novelas)*, in: *El Imparcial* (26.06.1882), S. 3.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Auch Clarín spricht den Humor in *El amigo Manso* an, nennt aber andere Textstellen (Alas/Clarín: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 2).

acuden á combinar los hechos *vistos* de la existencia, con aquellos que suelen presentirse á través de la sombra, pero que jamás se contemplan en el mundo sensible. Creciendo el cúmulo de ideas, que inspira *El Amigo Manso*, se penetra en una esfera de abstracciones especulativas que engrandecen el entendimiento, refrigeran el corazón con las dulces promesas de una perfección absoluta, y modifican suavemente los alardes impetuosos de las pasiones.⁸⁰

Klarsichtiger – und für die Auseinandersetzung mit der Metalepse *avant la lettre* ungleich aufschlussreicher – sind Claríns Bemerkungen zu *El amigo Manso*.⁸¹ Er erzählt anekdotisch von Galdós' eigener Einschätzung der narrativen Rahmung und liefert so wohl das wichtigste der hier vorgestellten Zeugnisse:

Cuando Galdós empezó á escribir el *Amigo Manso* recuerdo que me decía:

No le va a gustar a Vd. Vuelvo a mis sueños en este libro; es pura fantasía, un juguete. Pocos días despues le hablé de su libro, y me dijo: ¿Sabe Vd. que no sale como yo creía? Sin querer vuelvo á la realidad, á la observación... Esta historia del *Amigo Manso* se confirma leyendo la novela. Es una autobiografía de un sér que comienza diciendo *Yo no existo*, y que despues de su muerte continúa hablando desde las nubes. Pero esto no es más que el marco del cuadro; este elemento fantástico no llega al cuadro mismo; el cuadro es de la más *verdadera verdad*, si cabe decirlo así; es un pedazo de la vida de Madrid, puesto en entregas.⁸²

⁸⁰ Acuña de Laiglesia: *El amigo Manso*, a.a.O. (Herv. im Original). Der evasive Begriff des Schattens fällt hier ins Auge (die Figur des Manuel Peña hatte Máximo Manso, wie oben zitiert, ebenfalls als Schatten bezeichnet, siehe Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 259). Immer wieder taucht er auf, wenn der ontologische Status von Figuren unklar ist – in dieser Arbeit maßgebend etwa in dem weiter unten besprochenen Roman *El marido, la mujer y la sombra* von Mario Verdaguer (siehe Kap. 5.3.1).

⁸¹ Kronik: *El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy*, a.a.O., dem eine wesentlich beschränktere Auswahl an Zeitungsreproduktionen zur Verfügung stand, wusste von den Rezensionen Claríns zunächst nichts, korrigiert sich aber in Kronik: *La reseña de Clarín sobre El amigo Manso*, a.a.O., S. 63–71 (wo sich ebenfalls die auch hier zitierte Rezension leicht zugänglich abgedruckt findet). Vgl. für eine Einschätzung der Rolle Unamunos dennoch Kronik: *El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy*, a.a.O., S. 71: „*El amigo Manso* won little esteem from its contemporaries: a novel without plot or action, they called it; Clarín, to the best of our knowledge, failed to review it; and Unamuno pretended not to have understood it.“ Dagegen steht allerdings bereits H. Chonon Berkowitz: *Unamuno's Relations with Galdós*, in: *Hispanic Review* 8.4 (1940), S. 321–338, der Galdós' Nachlass gesichtet hat und Briefe analysiert, in denen Unamuno deutlich seine Bewunderung für Galdós und *El amigo Manso* zum Ausdruck bringt (bes. ebd., S. 322–323). Was für Rezensionen gilt, muss freilich auch für Korrespondenzen gelten: Kritik ist nicht gattungskonform.

⁸² Alas/Clarín: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 2 (Herv. im Original).

Entgegen jedweden naturalistischen Prinzipien hatte Galdós den Roman also zunächst als Spielzeug oder Schwank konzipiert (das spanische *juguete* bezeichnet beides), beobachtete aber bei sich selbst, dass er immer wieder ins realistische Schreiben zurückfand. Clarín bestätigt dies und entschuldigt damit die beiden Randkapitel, die sicherlich nicht seinen literarischen Geschmack treffen. Sie seien eben nur ein Rahmen für das eigentliche Gemälde, das von dem „phantastischen Element“ nicht affiziert werde. *Ex negativo* wird in dem Kommentar jedoch deutlich, dass Clarín eine von ihm als Ideal verfolgte, dem literarischen Realismus gemäße Wirklichkeitsabbildung durch den narrativen Rahmen gefährdet sieht. Dementsprechend bemüht er sich, die immersive Qualität von Galdós' Realismus zu unterstreichen: „A pesar de que la forma autobiográfica le da la apariencia del convencionalismo, este no pasa de ahí: el lector se olvida de que el protagonista es el que habla y cree asistir al espectáculo de la realidad.“⁸³ Insgesamt erkennt Clarín das mimesiskritische Potenzial der Kapitel 1 und 50, obwohl er, genau wie auch seine Zeitgenossen, nicht über ein diskursives Wissen verfügt, das ihm ein entsprechendes Vokabular bereitstellen würde.

Die Reaktionen auf *El amigo Manso* zeigen, dass die metafiktionale und metaleptische Rahmung des Romans während der 1880er Jahre kaum Aufsehen erregt hat. Verschiedene Erklärungsversuche lassen sich anführen: 1. Galdós eine Abweichung vom dominanten Paradigma des Realismus zu attestieren, wäre als Kritik verstanden worden – und diese war in der Gattung der Rezension nachgerade unmöglich. 2. Die Kapitel 1 und 50 werden vielleicht deshalb so selten besprochen, weil Leser:innen sie als Paratext mit gewohntermaßen poetologischem Inhalt und poetischen Lizenzen verstanden – wenngleich Galdós sein erstes Kapitel eben nicht *prólogo* und sein letztes nicht *epílogo* überschrieben hat. 3. Ferner wäre denkbar, dass die Rezensent:innen sich deshalb nicht an dem allwissenden und metaleptisch geborenen Ich-Erzähler stören, weil sie die Gattungsadäquatheit eines realistischen Romans zuvorderst aus erzählerischer Auktorialität (und Autorin-Autorität) herleiten – ungeachtet der experimentellen Erscheinungsformen, die eine solche Auktorialität annehmen kann. Keine Besprechung stellt Mansos Auktorialität im Sinne einer Diagnose von unzuverlässigem Erzählen infrage, was sich daran ablesen lässt, dass Galdós' Zeitgenossen den Roman sorglos als autobiographischen Text bezeichnen, obwohl das Subjekt dieser Autobiographie offensichtlich nicht der Autor sein kann – ein Problem, das erst gar nicht formuliert wird.

Insgesamt führt uns der Roman vor, welch diverse Züge auktoriales Erzählen im Realismus annehmen kann und wie sehr ein noch so experimenteller Erzähler 1882 in Spanien doch über jeden Verdacht der Unzuverlässigkeit erhaben ist. Rezensent:innen hatten in dem diskursiven Rahmen, in dem sie sich befanden, keine Möglichkeit, einen unzuverlässigen Erzähler zu besprechen, ohne zugleich den Autor der Lüge zu bezichtigen. Die fehlende Scheidung der Erzählinstanz von Autorin oder Autor sowie eine klar normative Romanpoetik führen zu einer zeitgenössischen Rezipientendisposition, die die moderne (und auch frühneuzeitliche)

⁸³ Ebd.

Frage nach Illusionsbildung oder -störung als Anachronismus ausweist. Dies ändert indes nichts daran, dass, wie so oft, der literarische Text seinen Leser:innen weit voraus sein kann: *El amigo Manso* wurde als typisch realistisch-naturalistischer Roman gelesen, enthält aber von einer Normpoetik abweichende Strukturen, die zur Zeit der Publikation nicht als markiert wahrgenommen wurden. Solche Strukturen können sinnfällig werden, wenn anders konditionierte Rezipient:innen auf sie stoßen, so wie dies gegenwärtig in der Metalepsenforschung geschieht. Abermals wird hierbei deutlich, wie wenig stabil die Illusionsstiftung von Texten oder deren metafiktionale Effekte sind.⁸⁴ So flexibel wie die Disposition von Rezipient:innen sind dabei auch die textuellen Strukturen. Erzählverfahren wie diejenigen in Galdós' Roman können – gleichsam autopoietisch – in ihrer Diachronie eine eigene Produktivität entfalten: So wie der sprachökonomisch motivierte Wegfall eines *verbum dicendi* (sensu Häsner) zu transgressiven Strangwechselformulierungen geführt hat, die dann in ihrer Semantik im modernen Roman radikal expandieren, so kann auch Galdós' *juguete* als Baustein in einer – oder sogar dieser – strukturellen Reihe angesehen werden. Ob dies Galdós' Absicht war und ob seine Leser:innen den entsprechenden Erzählverfahren etwas abgewinnen konnten, ist dabei als Frage so anachronistisch wie irrelevant. Dass sein Experiment in *El amigo Manso* nicht unbeachtet blieb, bestätigt sich jedoch spätestens mit Blick auf die Romane Unamunos, dessen Name ja, anders als der von Galdós, untrennbar verbunden ist mit der Metalepse – und dem spanischen Roman der Moderne.

2.2 Miguel de Unamuno: Metalepse als Philosophie

Jemanden wie Miguel de Unamuno in einem Kapitel zu historischen Voraussetzungen der Metalepse zwar nicht beiläufig, wohl aber knapp zu behandeln, erscheint kühn. Dem entgegenzuhalten ist, dass dem *Excitator Hispaniae*, wie Ernst Robert Curtius diesen Platzhirsch der spanischen Jahrhundertwende einst nannte,⁸⁵ in den letzten 100 Jahren wohl weitaus mehr wissenschaftliche Aufmerksamkeit zuteilgeworden ist als den zahlreichen hier behandelten Autoren zusammen und zudem die literaturwissenschaftlichen Desiderata eindeutig auf Seiten letzterer liegen. Die Publikationslage zu Unamuno ist mehr als hinreichend,

⁸⁴ Auch Lavocats Einschätzung, dergemäß „[I]e souvenir de la fabrication de Manso n'empêche pas du tout de suivre ses aventures comme celles de n'importe quel personnage du roman [...]“ (Lavocat: *Fait et Fiction*, a.a.O., S. 513), scheint mir dieser diachronen und diatopen Instabilität unterworfen zu sein. Es ist durchaus denkbar, dass jemandes individuelle Lektüreerfahrungen zu einer Rezipientendisposition führen, die den Kerntext empfindlich in seiner Illusionsbildung erschüttert. Die oben herausgestellte Ambivalenz einiger Figurenreden bestätigt dies.

⁸⁵ Zitiert in Hans Flasche: *Geschichte der Spanischen Literatur*, Bd. 3: *Das Achtzehnte Jahrhundert. Das Neunzehnte Jahrhundert. Das Zwanzigste Jahrhundert*, Stuttgart/Bern 1989, S. 600 (nach Ernst Robert Curtius, *Miguel de Unamuno, Excitator Hispaniae*, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 21 [1954], S. 248–264).

stellenweise sogar redundant.⁸⁶ Das Korpus relevanter Textstellen wurde bereits früh identifiziert, sodass dieselben intrikaten Passagen seither Interpretationen und Re-interpretationen erfahren, die sich oft nur in Nuancen unterscheiden. „Todo lo que en extensión parece ganarse, piérdese en intensidad“⁸⁷ mahnt auch Antolín S. Paparrigópulos in *Niebla*, und so möge man verzeihen, dass Unamuno im Folgenden als ein Impulsgeber von vielen in der Evolution eines metaleptischen Erzählmodus betrachtet und die umfangreiche Forschung zu ihm schlaglichtartig, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, in den Anmerkungsapparat verlagert wird.⁸⁸ Wichtiger als die Analyse von Unamunos ohnehin schon überforschtem Werk ist für die hier vorgestellten Überlegungen sein Wirken als Mittler zwischen einem

⁸⁶ In den letzten 20 Jahren kommt es zu dem Problem, dass existierende Forschung nicht mehr zur Kenntnis genommen wird, sodass zahlreiche Aufsätze zu denselben Schlüssen gelangen, wie z. B. zu der spätestens seit den 1960er Jahren anerkannten Tatsache, dass Unamuno die Grenze zwischen Fakt und Fiktion, Traum und Realität etc. destabilisiert (so z. B. Teresa Imízcoz Beúnza: *De la „nivola“ de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX*, in: *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 15.1 [1999], S. 319–333, Vladimir Guerrero: *Diégesis y realidad en Niebla*, in: *Revue Romane* 36.2 [2001], S. 255–264, und Natalia González de la Llana Fernández: *El sueño de un dios: la estructura narrativa en Niebla de Unamuno y „Las ruinas circulares“ de Borges*, in: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 37 [2008], S. 263–274).

⁸⁷ Miguel de Unamuno: *Niebla*, hg. von Mario J. Valdés, Madrid ²⁴2010 (¹1982), S. 235.

⁸⁸ Womit einigen zentralen Beiträgen nicht gebührend Rechnung getragen wird. Dazu gehören die rezenten Monographien Juan Antonio Garrido Ardila: *La construcción modernista de Niebla de Unamuno*, Barcelona 2015, C. A. Longhurst: *Modernismo, noventayochismo y novela: España y Europa. Ensayo de literatura comparada*, Oxford/Bern u. a. 2014, und das Gesamtwerk von Bénédicte Vauthier, die sowohl *Niebla* (*Niebla de Miguel Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los ‚Cervantófilos‘*, Bern 1999, speziell zur Metalepse S. 116–122) als auch *Amor y pedagogía* (*Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca 2004) ausführliche erzähltheoretische Untersuchungen gewidmet hat. Verwiesen sei an dieser Stelle außerdem auf einige überblicksartige Gesamtanalysen, z. B. Geoffrey Ribbans zentraler Essay *Estructura y significado de „Niebla“* in Geoffrey Ribbans: *Niebla y Soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid 1971, S. 108–142 (Ribbans vergleicht *Amor y pedagogía* mit *Niebla* in Anbetracht der in beiden Romanen vorhandenen Fiktionskritik und der bereits genannten philosophischen Grundthemen Unamunos – Freier Wille, Leben vs. Traum, Realität vs. Fiktion, siehe dafür ebd., S. 83–107), und Nil Santiáñez: *Great Masters of Spanish Modernism*, in: Gies, David T. (Hg.): *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge 2009, S. 479–499, hier S. 496–499, der die poetologischen Grundüberzeugungen Unamunos resümiert. Ricardo Diez: *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid 1976, legt Einzelanalysen all seiner Romane vor. Wolfzettel: *Der spanische Roman*, a.a.O., S. 373–390, widmet sich ausführlich und mit tiefgreifenden Primärtextanalysen ebenso Unamuno.

frühen, mit den Achtundneunzigern zu assoziierenden Modernismus und dem Roman der Spätmoderne.

Es hat lange gedauert, bis sich die Unamuno-Forschung eingestanden hat, dass Philosophie und Literaturwissenschaft nicht dasselbe sind.⁸⁹ Die Beschäftigung mit dem Autor liegt seit jeher vorwiegend bei ersterer, was zur Folge hat, dass bereits in der frühen Forschung die für Unamunos Denken konstitutiven Fragen (Seinsskepsis, freier Wille, Mensch und Gott) adäquat herausgearbeitet wurden,⁹⁰ die textuellen Strukturen aber, durch die sie vermittelt werden – z. B. Meta-
lepten –, unsichtbar blieben.⁹¹ Hat die Literaturwissenschaft sich zuweilen an der

⁸⁹ Siehe treffend Anne Marie Øveraa: *Nivola contra Novela*, Salamanca 1993, S. 10: „La falta de distinción clara entre obra filosófica y obra literaria conduce muchas veces a una lectura temática que llamaríamos reduccionista: se parte de la base de que las novelas tratan de unos pocos problemas filosóficos, los mismos que trata Unamuno en su obra filosófica. Ahora bien, a pesar de que puede haber una relación – incluso estrecha – entre novelas y filosofía, hay que señalar que este procedimiento supone un desprecio por la forma literaria y la importancia que ésta pueda tener para la significación de la novela.“

⁹⁰ Blanco Aguinaga formuliert in einem späteren Aufsatz: „As a man preoccupied with the apparent lack of substantiality of his own existence, obsessed [sic] with the impossibility of true communication (or communion), and worried about the growth of his own image as a thing other than himself, it was only natural that Unamuno, a Spaniard steeped in his own tradition, should turn to the works of Calderón to borrow the two central metaphors of *Niebla* (Vida-Sueño; teatro del mundo) and that he should take delight in the whole baroque question of *Engaño*: Life as Fiction“ (Carlos Blanco Aguinaga: *Unamuno's Niebla: Existence and the Game of Fiction*, in: *Modern Language Notes* 79.2 [1964], S. 188–205, hier S. 203–204). Zum ontologischen Zweifel vgl. außerdem Paul R. Olson: *Unamuno's Niebla: The Question of the Novel*, in: *The Georgia Review* 29.3 (1975), S. 652–672 (psychoanalytisch) und Karl Hölz: *Le monde du brouillard et la poétique du confus dans le roman Niebla d'Unamuno*, in: *Les Lettres Romanes* 41.3 (1987), S. 213–234. Die zahlreichen Beiträge – hier nicht vollständig aufgeführt – sind sich in der Gesamteinschätzung Unamunos keineswegs einig, wie Katrine Helene Andersen: *Miguel de Unamuno: Una filosofía novelada*, in: Garrido Ardila, Juan Antonio (Hg.): *El Unamuno eterno*, Barcelona 2015, S. 330–352, hier S. 330, herausstellt: „En el campo de la filosofía se le han llamado racionalista o irracionalista, intelectualista o voluntarista, idealista o utilitarista, y en el campo de la política las denominaciones abarcan desde monárquico y republicano, individualista y socialista hasta fascista y progresista. Dentro del marco religioso el catálogo de atributos también exulta una amplia variedad de calificativos: se le ha considerado católico y protestante, místico y ateo, incluso espiritualista y existencialista.“

⁹¹ Beispiele hierfür sind leider die bei *Cátedra* fast jährlich neu aufgelegten Universitätsausgaben von *Niebla* (27. Auflage 2014) und *San Manuel Bueno, mártir* (31. Auflage 2011), beide besorgt von Mario J. Valdés. Der Herausgeber liefert in seinen

Didaxe des *Philosophen* Unamuno gestört – „arguments on legs“⁹² nannte man seine Figuren –, so blieben ganze Passagen der Romane des *Schriftstellers* Unamuno den Philosoph:innen verborgen. Unamunos Kritik beziehungsweise Ironisierung realistischen Erzählens in *Niebla*, die überraschend lange nicht erkannt wurde, wäre hier ein Beispiel unter vielen. In der Literaturwissenschaft entbrannte zudem ein Streit darüber, ob man Unamunos Aussagen, er habe seine *nivolos* – so seine Bezeichnung für eine metafiktionale Schreibweise mit Dialoganteil⁹³ und ontologischer Kritik, die sich über Gattungszuordnungen hinwegsetzt – ohne Plan geschrieben, ernstnehmen sollte.⁹⁴ Diese und andere Fragen dürften mittlerweile geklärt sein: Es liegen ausführliche und überzeugende Studien sowohl

Einleitungen philosophische Studien zum Gesamtwerk Unamunos (dies gilt besonders für die Einleitung zu *San Manuel Bueno, mártir*), analysiert allerdings kaum Textverfahren. Dass die Bibliographie zu *Niebla* von 2014 keinen einzigen Eintrag zur Metalepse enthält, überrascht. Der erzähltheoretische Stand ist der von Gillet: *The Autonomous Character in Spanish and European Literature*, a.a.O., und Livingstone: *Interior Duplication*, a.a.O., die Valdés beide zitiert.

⁹² Zit. in Roberta Johnson: *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain. 1900–1934*, Lexington 1993, S. 9 (nach Salvador de Madariagas Vorwort zu einer Ausgabe von *Del sentimiento trágico de la vida*, übers. von J. E. Crawford-Fritch, London 1921).

⁹³ Siehe dazu bes. Mario J. Valdés: *Introducción*, in: Unamuno, *Niebla*, a.a.O., S. 9–69, hier S. 11–21.

⁹⁴ Als ernstzunehmendes Konzept analysieren die *nivola* beispielsweise Leon Livingstone: *Unamuno and the Aesthetic of the Novel*, in: *Hispania* 24 (1941), S. 442–450, Edward H. Friedman: *Quixotic Inscriptions. Unamuno's Theory of the Novel*, in: Sherman Jr., Alvin F. (Hg.): *Framing the Quixote 1505–2005*, Provo 2007, S. 151–176, Jane Neville: *La teoría de la novela en Unamuno*, in: Garrido Ardila, Juan Antonio (Hg.): *El Unamuno eterno*, Barcelona 2015, S. 23–46, Garrido Ardila: *La construcción modernista de Niebla*, a.a.O., und Perrine Häfner: *Brouillard créatif et génèse de l'écriture. Théorie et pratique du roman nivolesque dans Niebla de Miguel de Unamuno*, in: Solte-Gresser, Christiane/Schmelting, Manfred (Hgg.): *Theorie erzählen – Raconter la théorie – Narrating Theory. Fiktionalisierte Literaturtheorie im Roman*, Würzburg 2016, S. 57–67. Ruth House Webber: *Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno's Niebla*, in: *Hispanic Review* 32.2 (1964), S. 118–134, hier S. 130, und Janet Perez: *Rhetorical Integration in Unamuno's Niebla*, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.1 (1983), S. 49–73, haben indes gezeigt, dass die *nivola* als kohärentes Konzept nicht haltbar ist, und darauf hingewiesen, Unamuno habe selbst stets betont, dass es sich dabei um einen Witz handle. Die Definitionskriterien für die *nivola* entstammen den intradiegetischen Ausführungen des fiktiven Víctor Goti in *Niebla*, eine konzise Zusammenfassung des Katalogs findet sich u. a. in Neville: *La teoría de la novela en Unamuno*, a.a.O., S. 26–27, die zu den Kriterien erklärt, sie seien „las propias de lo que hoy conocemos como novela modernista [...]“ (ebd., S. 28, Herv. aufgehoben).

zu Unamunos philosophischen Ideen⁹⁵ als auch zu seinen Schreibverfahren vor,⁹⁶ verschiedene Beiträge verbinden die beiden Aspekte auf nachvollziehbare Weise⁹⁷

⁹⁵ Obligatorische Referenzen sind die Pionierarbeiten der Sechzigerjahre: Carlos Blanco Aguinaga: *El Unamuno contemplativo*, Barcelona ²1975 (¹1959), Armando F. Zubizarreta: *Unamuno en su nivola*, Madrid 1960 (angelegt als Antwort auf Julián Mariás' Ausspruch, *Cómo se hace una novela* sei „genial y frustrado“ [zit. ebd., S. 13], Zubizarreta prägt hier den Begriff der *autobiografía novelesca*), Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno*, Madrid 1964, und Paul Ilie: *Unamuno. An Existential View of Self and Society*, Madison/Milwaukee/London 1967. Für kurze Überblicke siehe z. B. Pedro Ribas: *Para leer a Unamuno*, Madrid ²2016 (¹2002), S. 154–213, und Andersen: *Miguel de Unamuno*, a.a.O. Die Frage nach Unamunos Kierkegaard-Rezeption hat zu einem eigenen Forschungsstrang geführt: Siehe u. a. Jan E. Evans: *Unamuno and Kierkegaard: Clarifying the Relationship*, in: *Revista Hispánica Moderna* 56.2 (2003), S. 297–310, Juan Antonio Garrido Ardila: *Nueva lectura de Niebla: Kierkegaard y el amor*⁴, in: *Revista de Literatura* 70.139 (2008), S. 85–118, und Juan Antonio Garrido Ardila: *The Origin of Unamuno's Mist: Unamuno's Copy of Kierkegaard's Diary of the Seducer*, in: *Modern Philology* 109.1 (2011), S. 135–143. Unamuno las Dänisch (dazu Rafael Chabrán: *Miguel de Unamuno y su biblioteca danesa*, in: *Revista de Hispanismo Filosófico* 14 [2009], S. 141–153), und es besteht mittlerweile Konsens darüber, dass Kierkegaards *Tagebuch des Verführers* thematisch und *Entweder-Oder* in seinem Aufbau als Herausgeberfiktion eine der Hauptvorlagen für *Niebla* war. An dieser Stelle sei ergänzt, dass sich in *Entweder-Oder* expansive Strangwechselformulierungen finden: „Wir verlassen nunmehr das erste Stadium, das mit dem mythischen Pagen bezeichnet ist; wir lassen ihn weiter schwermütig träumen von dem, was er hat [...]. Eine andere Sache ist es mit dem Pagen des Stücks; [W]ir gratulieren ihm dazu, daß er Hauptmann geworden ist, wir erlauben ihm, Susanne zum Abschied noch einmal zu küssen, wir werden ihn nicht verraten [...]“ (Sören Kierkegaard: *Entweder – Oder. Teil I und II*, unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest, München ¹¹2012 [¹1975], S. 95, meine Herv.) und „Wir verlassen nunmehr den mythischen Papageno. Das Schicksal des wirklichen Papageno kann uns nicht beschäftigen, wir wünschen ihm Glück zu seiner kleinen Papagena, und wir erlauben ihm gern, seine Freude darin zu suchen, daß er einen Urwald oder einen ganzen Erdteil mit lauter Papagenos bevölkert“ (ebd., S. 102, meine Herv.). Unamuno dürfte diese Stellen gekannt haben.

⁹⁶ Z. B. Øveraas, *Nivola conta novela*, a.a.O.

⁹⁷ Siehe insb. Robert Spire's' konzises Kapitel zu *Niebla* in *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington 1984: „The textual strategy behind the theme of fiction versus reality in the case of *Niebla* involves foregrounding the fascinating capacity of language to give birth to itself, to create illusion in the very act of destroying illusion. [...] Thus the laying bare of conventions and artifices [...] does not denigrate the work of fiction but rather glorifies its inventive capacity“ (S. 44). Auf die Analysen von Vauthier wurde bereits hingewiesen, siehe außerdem Neville: *La teoría de la novela en Unamuno*, a.a.O.

oder sehen dazu keinen Anlass.⁹⁸ Dass Unamunos Romane bis auf das letzte Detail durchkomponiert sind und von einem Schreiben „a lo que salga“⁹⁹ nicht die Rede sein kann, dürfte mittlerweile ebenfalls als nachgewiesen gelten.¹⁰⁰

Eines der auffälligen Charakteristika in Unamunos Schreiben – nennt man es *nivola* oder nicht – ist das, was wir heute als Metalepse bezeichnen.¹⁰¹ Deren Funk-

⁹⁸ Im Vorwort zu seinem rezenten monographischen Beitrag *Unamuno's Theory of the Novel* erklärt C. A. Longhurst die Erzähltheorie für hinfällig und wirft so letztlich noch einmal die übergeordnete Frage auf, wie eine theoretisch informierte Literaturgeschichte eigentlich geschrieben werden sollte: „While familiar with much modern writing on narrative theory, what has come to be known as narratology, I cannot say I have been greatly fired by it. Most of it seems to me to be too fond of jargon and too far removed from the novels we read and admire to have any effect on the way we read fiction. Its tendency to reduce narrative to abstract universals effectively kills off even the best novel as a rich, living, dynamic entity. Although it is only fair to add that a reaction to this arid type of literary inquest has clearly set in during the past decade or two, I have tried to avoid an approach derived from contemporary narratology, with but a couple of exceptions, and where abstraction was necessary I have preferred to delve into the kind of philosophical writings that Unamuno himself was familiar with, or else those writings of his near-contemporaries or immediate followers, writers broadly classified as existentialists, whom Unamuno foreshadowed in certain respects“ (C. A. Longhurst: *Unamuno's Theory of the Novel*, London 2014, S. ix). Interpretationsgrundlage bleibt im Folgenden der Primärtext, und dies in der Hoffnung, selbigen nicht „abzutöten“, sondern ihn durch Einbettung in eine theoretische Fragestellung aufzuwerten.

⁹⁹ So der Titel eines Essays von 1904, in dem Unamuno zwischen zwei Schreibarten unterscheidet. Häfner: *Brouillard créatif et génèse de l'écriture*, a.a.O., S. 62, fasst zusammen: „[L]’écrivain ovipare imagine un schéma ou un plan de son œuvre, pour ensuite travailler sur celui-ci, ce qui veut dire qu’il pond un œuf pour le couvrir ensuite. L’écrivain vivipare, lui, conçoit l’idée de son roman dans sa tête, et, quand il ressent des réelles ‚dolores de parto‘ [...] s’assoit et prend la plume pour mettre bas.“

¹⁰⁰ Siehe u. a. Perez: *Rhetorical Integration in Unamuno's Niebla*, a.a.O., Ribbans: *Niebla y Soledad*, a.a.O., S. 141, sowie Øveraas: *Nivola contra Novela*, a.a.O., S. 10. Teresa Gómez Trueba: *Introducción*, in: Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, hg. von Teresa Gómez Trueba, Madrid 2009, S. 9–91, hier S. 37, ist vor dem Hintergrund des Gesagten nicht zuzustimmen: „La novela (como la vida), se va haciendo ‚a lo que salga‘, principio discursivo que aplica [sc. Unamuno] a su propia creación.“

¹⁰¹ Dies beobachtet, freilich unter Anwendung anderer Terminologie, bereits Livingstone: *Unamuno and the Aesthetic of the Novel*, a.a.O., S. 447, der von der Zusammenkunft von Autor und Figur als „the distinctive characteristic of the *nivola* [sic] proper [...]“ spricht. Auch Ribbans: *Niebla y Soledad*, a.a.O., S. 128–129, nennt in seiner Beschreibung der *nivola* „el problema primordial del dominio que tiene (si

tionalisierung bei Unamuno wurde von der Forschung, wie ausgeführt, überzeugend herausgearbeitet: Es geht ihm offensichtlich um eine kritische Auseinandersetzung mit den Kategorien Autor und Leser sowie mit der autonomen Figur, die zwischen beiden steht. Mit Blick auf die Autor:innen nach Unamuno sollte aber auch benannt werden, worum es ihm weniger geht, nämlich um die Autorität von Text. Den Status des geschriebenen Worts problematisiert er kaum. Das Wort, das der Autor-Gott bei Unamuno spricht, gilt – und dieser lässt nichts unausgesprochen. Ist Unamunos *Niebla* gemessen an seinen Vorläufern (und trotz der verschwiegenen Anleihen bei Galdós) auf seine eigene Weise radikal, so sollte der Text doch nicht unhinterfragt als Klimax der literarischen Moderne und alleinig gegen den Realismus gelesen werden.¹⁰² Eine Lektüre, die *Niebla* und andere Texte Unamunos als nicht steigerbaren Ausdruck der klassischen Moderne oder gar als Vorläufer der Postmoderne¹⁰³ versteht, blendet aus, was nach 1914 geschieht, und kann eventuelle Steigerungen des von Unamuno vorgegebenen Paradigmas nicht mehr erfassen. Auf diese Punkte wird nach einer Rekapitulation von Unamunos poetologischem Programm sowie einiger erzähltheoretischer Anmerkungen zu *Niebla* zurückzukommen sein.

2.2.1 Von *Amor y pedagogía* (1902) zu *Cómo se hace una novela* (1926/27): Poetik und Ontologie im Paratext

Es mag boshaft erscheinen, diesem Kapitel die Worte der Ortega-Schülerin María Zambrano voranzustellen, der zufolge Unamuno eigentlich immer dasselbe gesagt hat. Ganz unrecht hatte sie damit nicht: Unamuno erklärt seine poetologisch-philosophischen Ideen immer und immer wieder, binnenfiktional durch seine Figuren, außerhalb der Fiktion in seinen Essays – und auf der Schwelle zwischen beiden Sphären in seinen zahlreichen Paratexten, die nicht selten ursprünglich Epitexte waren, dann aber in einer späteren Auflage von ihm in das jeweilige Werk hineingerückt wurden. Prologe, so hatte er in seinem Vorwort zur dritten Auflage von

es que lo tiene) el autor sobre sus personajes“ (S. 129). Die Metalepse in *Niebla* (und, seltener, in *Amor y pedagogía*) behandeln außerdem so gut wie alle in diesem Kapitel zitierten Beiträger:innen – *avant la lettre* mithilfe der schon im Zusammenhang mit Galdós erwähnten Idee von „interior duplication“ oder dem „autonomous character“. Narratologisch informiert betrachten die Metalepse in *Niebla* zuletzt u. a. Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 84–85 (Anm. 127), Schlickers/Toro: *La narración perturbadora*, a.a.O., S. 388–396, und Lavocat: *Fait et Fiction*, a.a.O., S. 495–498.

¹⁰² Zubizarreta: *Unamuno en su nivola*, a.a.O., S. 322, etwa schreibt überschwänglich: „Don Miguel de Unamuno es el primer hombre contemporáneo“, Gómez Trueba: *Introducción*, a.a.O., S. 83, spricht in ihrer Einleitung zu *Cómo se hace una novela* von „geniales descubrimientos y aportaciones“.

¹⁰³ Für einen Überblick über entsprechende Forschungsmeinungen, die hier nicht einzeln referiert werden, siehe ebd., S. 85.

Vida de Don Quijote y Sancho verkündet, seien auch nur Literatur.¹⁰⁴ Mehr als Texte anderer Autor:innen unterliegen diejenigen Unamunos also einer gewissen *mouvance*, die zu einer komplizierten Editionsfrage führt.¹⁰⁵ Neben seiner so oft unhinterfragten Autorität hat nicht zuletzt die Ubiquität und schiere Menge seiner autoexegetischen Anmerkungen große Teile der Forschung dazu verleitet, bei der Interpretation seiner Romane diese poetologischen Para- und Epitexte als präferierte, ja mitunter ausschließliche Interpretationsgrundlage heranzuziehen.¹⁰⁶

¹⁰⁴ „En el prólogo del Quijote – que, como casi todos los prólogos (incluso éste), no son apenas sino mera literatura –, Cervantes nos revela que encontró relato de la hazañosa vida del Caballero de la Triste Figura en unos papeles arábigos [...]“ (Miguel de Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho*, Buenos Aires/México ⁸1949 [1938], S. 10).

¹⁰⁵ Dazu ausführlicher Ribbans: *Niebla y Soledad*, a.a.O., S. 108, Bénédicte Vauthier: *El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno: ecos del mundo literario de la época*, in: Flórez Miguel, Cirilo (Hg.): *Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca 2000, S. 493–502 (für *Niebla*), und Bénédicte Vauthier: *El paratexto en la obra narrativa de Miguel de Unamuno. Una guía intencional*, in: *Ínsula* 807 (2014), S. 13–16, hier S. 14. Das Hauptproblem liegt darin, dass einige Editionen Epitexte als Paratexte abdrucken, so z. B. Unamunos *Historia de Niebla* von 1935, die zuweilen zwischen das Vorwort des fiktiven Víctor Goti und den Roman rückt. Mario Valdés z. B. unterschlägt den Prolog zu *San Manuel Bueno, mártir* in seiner *Cátedra*-Ausgabe, obwohl sich diese ausdrücklich nach der Ausgabe von 1933 bei Espasa-Calpe richtet, in der dieser enthalten war (Miguel de Unamuno: *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, Madrid 1933, S. 7–35). Der Prolog findet sich allerdings in einer Ausgabe bei Alianza, die durch ihren Titel *Don Sandalio, jugador de ajedrez y tres historias más* (für den Prolog S. 195–213) ihrerseits eine Analogie zu der 1920 von Unamuno autorisierten Sammlung *Tres novelas ejemplares y un prólogo* suggeriert, aber erst nachträglich editorisch zusammengestellt wurde. Bis zum Erscheinen einer zeitgemäßen Ausgabe von Unamunos *obras completas* bleiben einige seiner Texte mithin Stückwerk.

¹⁰⁶ Das Bestreben, Primärtexte mit Selbstaussagen des Autors zu harmonisieren, ist ein generelles Problem der Unamuno-Forschung. Hinzukommt die beständige Schleifung der Kategorien Autor und Erzähler, wie in Gómez Trueba: *Introducción*, a.a.O., S. 55: „[P]ues si en *Niebla*, personajes de ficción, como Víctor Goti o el mismo Augusto Pérez, adquirirían la categoría de entes de carne y hueso, al firmar el Prólogo, o enfrentarse cara a cara con el propio Miguel de Unamuno, en el caso de *Cómo se hace una novela* se produciría el proceso contrario, ya que aquí criaturas de carne y hueso, como Jean Cassou, adquieren el estatuto de personajes de ficción, desde el momento en que pasan a dialogar en el interior del texto – en este caso a través del ‚Comentario‘ al retrato firmado por Unamuno –, con el autor, que por supuesto también ha adquirido la categoría de personaje de ficción.“ Ähnliches geschieht bei Inés Azar: *La estructura novelesca de Cómo se hace una novela*, in: *Modern Language Notes* 85.2 (1970), S. 184–206, hier S. 195, deren ansonsten

Paratexte sind als Schwellentexte zwischen textueller Welt und realer Welt für Metalepsen prädestinierte Räume, was Unamuno für seine Philosophie zu nutzen weiß. Gómez Trueba ist daher unbedingt beizupflichten, wenn sie erklärt, für Unamuno sei „el prólogo [...] la novela propiamente dicha.“¹⁰⁷ Unamuno rückt Fiktives an die Stelle von Faktuellem, um seine ontologischen Positionen zu verdeutlichen: Literarische Figuren überleben ihre Autor:innen, sind auf diese Weise *realer*. Und tatsächlich: Weltweit begegnet uns Víctor Goti, die Figur aus *Niebla*, in Bibliothekskatalogen gleich neben seinem Autor.¹⁰⁸ Die Titelei der Erstausgabe von *Niebla* zeigt, wie es zu diesem ‚Fehler‘ kommen kann: Nicht nur die von Unamuno größtenteils binnenfiktional entwickelte Gattungsbezeichnung *nivola* findet sich auf dem Titelblatt; auch Víctor Goti wird prominent genannt, in nicht minder großen Lettern wie Unamuno selbst. Eine solche Titelei aber als fiktionalen Textteil zu begreifen, griffe zu kurz, denn die Adressen der Verlage sind reale Angaben mit einer klaren extratextuellen Gebrauchsfunktion. Unamuno hat gewissermaßen sein Ziel erreicht: Wenn fiktive Figuren in Bibliothekskatalogen landen, dann erreichen sie einen faktualen Status – wenngleich wir freilich keine weiteren Schriften Gotis finden werden, und auch keine Bibliothek seinen Nachlass verwaltet.

überzeugende Argumentation durch die fehlende Unterscheidung von Erzähler und Autor an Beweiskraft einbüßt: „En el límite entre la realidad de bulto y el hecho literario se encuentra Unamuno, el autor, criatura ambigua que pertenece a ambos mundos y que al mismo tiempo constituye su frontera. Por su fundamental ambivalencia, el autor es, más que línea divisoria, superficie de contacto entre ficción y realidad.“ Hier kann es sich um nichts anderes als einen Erzähler handeln, der binnenfiktional zwischen Erzählebenen vermittelt.

¹⁰⁷ Gómez Trueba: *Introducción*, a.a.O., S. 52. Für Vauthier: *El paratexto en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, a.a.O., S. 14, sind es die Pro- und Epiloge, „que [...] hacen toda la modernidad de la obra.“ Siehe für die Paratexte in *Niebla* ausführlicher außerdem Vauthier: *Niebla de Miguel Unamuno*, a.a.O., S. 59–75.

¹⁰⁸ Dies geschieht häufiger, vgl. Gómez Trueba: *Introducción*, a.a.O., S. 54, Anm. 88 (Universitätsbibliothek Salamanca), und Ribbans: *Niebla y Soledad*, a.a.O., S. 109 (British Museum). Gleiches gilt für das Ibero-Amerikanische Institut in Berlin. Man sollte diese Tatsache allerdings nicht vorschnell den Bibliotheken anlasten – Namen auf Titeleien gehören verzeichnet, und Víctor Gotis Name erscheint nun einmal hier.

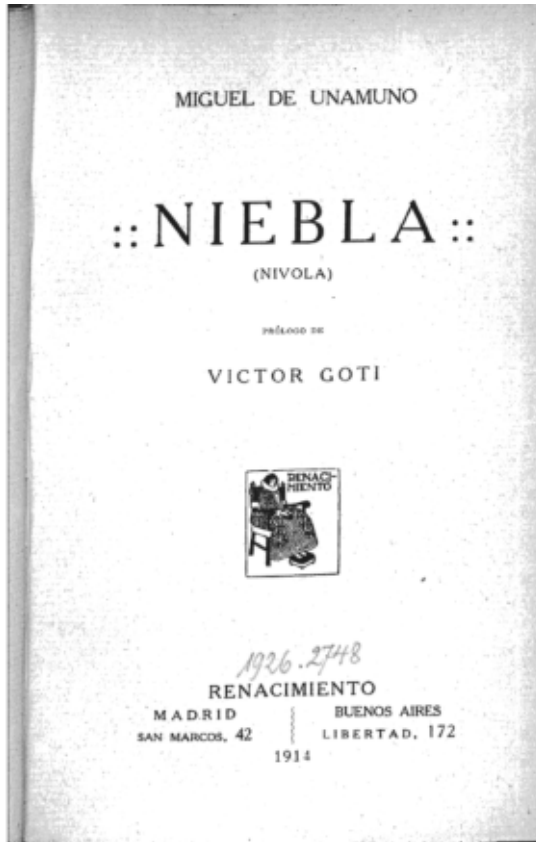


Abb. 7: Titelei der Erstausgabe von *Niebla*

Der Rückblick auf Galdós hat verdeutlicht, dass die Metalepse bei Unamuno nicht aus dem Nichts heraus erscheint. Auch innerhalb von Unamunos eigenem Schreiben muss allerdings differenziert werden – Metalepsen treten auch hier nicht erst 1914 mit *Niebla* auf, auch wenn dieser Roman sicherlich als der für die literarische Nachwelt wirkmächtigste Text anzusehen ist. Unamunos Metalepsen beginnen früher: 20 Jahre nach Galdós veröffentlicht auch er einen ironisch gebrochenen Erziehungsroman, *Amor y pedagogía*. Dieser, den die Forschung zuweilen als „hermana menor“ von *Niebla* ansieht,¹⁰⁹ erscheint in dem für die Entwicklung des

¹⁰⁹ In kritischer Auseinandersetzung Bénédicte Vauthier: *Introducción*, in: Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía. Epistolario Miguel de Unamuno/Santiago Valentí Camp*, hg. von Bénédicte Vauthier, Madrid 2002, S. 11–143, hier S. 13. Oder auch als „novela de transición“, vgl. ebd., S. 46. Für einen Überblick über die Forschung

spanischen Romans so wichtigen Jahr 1902, neben Azoríns (dann noch José Martínez Ruiz') *La voluntad*, Pío Barojas *Camino de perfección* und Ramón del Valle-Inclán *Sonata de otoño*.¹¹⁰ All diese Werke leiten grundlegende Veränderungen im Schreiben ein, und Unamunos Gebrauch der Metalepse fügt sich hier ein.

Amor y pedagogía, laut Unamuno selbst eine Mischung aus Tragischem und Groteskem,¹¹¹ handelt von Avito Carrascal, der überzeichneten Karikatur eines radikalen Positivistens, der sich aus rationalen Gründen vornimmt, Leoncia zu heiraten, sich stattdessen aber in deren Dienstmädchen Marina verliebt. Sein Ziel ist von Anfang an die Erschaffung eines Genies: Er nennt seinen Sohn – apostrophiert als *La Forma* – Apolodoro, seine Mutter Marina hingegen, stets nur *La Materia* genannt, lässt diesen auf den Namen Luis taufen. Mithilfe seines Freundes Fulgencio de Entrambosmares erzieht Carrascal den Knaben in einer radikal-positivistischen Pädagogik, erschafft aber nur einen durchschnittlichen, verstörten und desorientierten jungen Mann. Apolodoro verliebt sich in Clara, die Tochter seines Mallehrers, kann sie aber nicht für sich gewinnen. Als der Sohn immer verwirrter wird, schickt ihn der Vater zum Arzt, dem gegenüber Apolodoro versichert, nicht die Liebe sei seine Krankheit, sondern die Pädagogik.¹¹² Von Don Fulgencio dazu indoktriniert, nicht ohne Nachkommen zu sterben – „[H]az hijos, Apolodoro, ¡haz hijos!“¹¹³ –, schwängert er ein Dienstmädchen und erhängt sich daraufhin voller Scham. Carrascal ist gebrochen und der Roman endet mit den Worten „El amor había vencido.“¹¹⁴

In *Amor y Pedagogía* arbeitet sich Unamuno an nahezu allen kontroversen Themen ab, die die Intelligenzia der spanischen Jahrhundertwende beschäftigten:

vor 1960, die diese Sichtweise geprägt hat, siehe Manuel García Blanco: *Amor y pedagogía, nivola unamuniana*, in: *La Torre* 35/36 (1961), S. 443–478, hier S. 444–446. Dazu zuletzt Friedman: *Quixotic Inscriptions*, a.a.O., S. 165: „*Amor y pedagogía* is his trial run at the *nivola*. With *Niebla* comes the extra magic of the Cervantine graft.“

¹¹⁰ Robert C. Spires behandelt diese vier Romane erstmals gemeinsam in *Transparent Simulacra. Spanish Fiction, 1902–1926*, Columbia (MO) 1988, S. 1–47. Die genannten Romane unterstreichen abermals, wie wenig trennscharf die Begriffe *1898* und *modernismo* sind. Auf die Kontroverse um Guillermo Díaz-Plajas *Modernismo frente a noventa y ocho*, die sich hier unweigerlich aufdrängt, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Hier und im Folgenden wird, im Einklang mit neuerer Forschung, davon ausgegangen, dass die hispanistische Praxis der Generationengeschichtsschreibung ohnehin und prinzipiell problematisch ist.

¹¹¹ Vgl. entsprechende Briefzeugnisse in García Blanco: *Amor y pedagogía, nivola unamuniana*, a.a.O., S. 450–451.

¹¹² „– [C]onozco mi enfermedad.

– Sí, el amor.

– No, la pedagogía“ (Miguel de Unamuno: *Amor y pedagogía. Epistolario Miguel de Unamuno/Santiago Valentí Camp*, a.a.O., S. 341).

¹¹³ Ebd., S. 336.

¹¹⁴ Ebd., S. 351.

Krausismus, (Proto-)Feminismus, Darwinismus, Freudianismus, Wissenschaftsdiskurs, Volksreligiösität. Es muss betont werden, dass der Autor in seiner Kritik auch den Krausismus nicht ausspart.¹¹⁵ Thematisch befasst sich der Roman mit Themen des 19. Jahrhunderts, weist aber mit Blick auf den Krauso-Institutionalismus in Form der *Institución Libre de Enseñanza* bis tief ins 20. Jahrhundert voraus.

Auf formaler Ebene beginnt Unamuno in *Amor y pedagogía* den für sein Werk so charakteristischen metaleptischen Einsatz von Paratexten, in denen er den auf thematischer Ebene affinen Gedanken einer Dialektik von Autoren- und Figurenautonomie verhandelt. Bei der Aufteilung der Paratexte in dem Roman fällt auf, dass die eigentliche Titelseite, zumindest gemäß der Edition von Bénédicte Vauthier in der *Biblioteca Nueva*, zweimal erscheint und somit nicht zu einer Hierarchisierung der Paratexte herangezogen werden kann:

1. Der Romantitel *Amor y pedagogía* auf einer leeren Seite
2. Die Widmung *Al Lector, dedica esta obra El Autor* auf einer leeren Seite¹¹⁶
3. *Prólogo* eines Namenlosen zur Erstauflage 1902
4. *Prólogo-Epílogo* von Unamuno zur zweiten Auflage 1934
5. Nochmals der Romantitel *Amor y pedagogía* auf einer leeren Seite

[Es folgen die 15 Kapitel des Romans]

6. *Epílogo* von ‚Unamuno‘, der vom Gespräch mit seiner Figur Fulgencio berichtet
7. *Apuntes para un tratado de cocotología*, an ‚Unamuno‘ übergeben durch Fulgencio
8. Abgetrennt durch drei Asteriske wiederum ein Kommentar ‚Unamunos‘

In einem Prolog, in dem ein namenloser Erzähler – oder, wie in *Niebla*, eine fiktive Figur? – von Unamuno in dritter Person spricht, werden zunächst die Defizite des Romans aufgezählt: Die Agressivität hinter dem Text, der Verdacht, der Autor lege seine Meinung in den Mund seiner Figuren und die Frage, warum der Griechisch-Professor Unamuno eigentlich nie zu griechischer Literatur publiziere.¹¹⁷ Dass es sich hier um die Stimme des realen Unamuno handelt, der gängiger Kritik an seiner Person ironisch vorgreift, dürfte zeitgenössischen Leser:innen

¹¹⁵ Einen klaren Schwerpunkt auf die Auseinandersetzung mit dem Krausismus legt Bénédicte Vauthier in ihrer Edition von *Amor y pedagogía* (siehe für ihre Einleitung Vauthier: *Introducción*, a.a.O.).

¹¹⁶ In der Erstauflage von 1902 typographisch als handgeschrieben dargestellt (Miguel de Unamuno: *Amor y pedagogía*, Barcelona 1902, S. 5).

¹¹⁷ Die Provokation durch den realen Unamuno wird hier offensichtlich – dieser wird drei Jahre später in seinem Essay *Sobre la erudición y la crítica* erklären, Spanien mangle es wohl an anderen Dingen als an Gräzisten (darauf macht Vauthier in einer Fußnote zu Unamuno: *Amor y pedagogía. Epistolario Miguel de Unamuno/Santiago Valentí Camp*, a.a.O., S. 173 [mit längerem Zitat und Stellennachweis] aufmerksam).

klar gewesen sein. Dass dieser sich aber von einem nicht benannten und fiktiven Prologisten vertreten lässt, läutet eine zwar nicht neue, ihm dennoch eigene Strategie der Verwischung von Realität und Fiktion ein. Der Prologist jedenfalls kritisiert die erzählerischen Innovationen, die *Amor y pedagogía* bietet, nämlich einerseits das, was wir heute ‚Ausstellung des Konstruktcharakters‘ (durch die Metalepse) nennen und andererseits präsentisches Erzählen:

Todas estas y otras aberraciones de su espíritu, que por no recargar este juicio pasamos en silencio, le han llevado al señor Unamuno a producir una obra como ésta, que es, lo repetimos, una lamentable, lamentabilísima equivocación.

Obsérvese, en primer lugar, que los caracteres están desdibujados, que *son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla*. El don Avito nos hace sufrir una decepción, pues cuando todo hace suponer que impondrá un severo régimen pedagógico a su hijo, nos encontramos con que es un pobre imbecil que le tupe de cosas de libros, pero dejándole hacer, y que se entrega al don Fulgencio sin advertir las mixtificaciones de éste. De Marina más vale no hablar; el autor no sabe hacer mujeres, no lo ha sabido nunca.¹¹⁸

Poco hemos de decir del estilo. No más sino que peca de seco y a las veces de descuidado, y que eso de escribir el relato en presente siempre no pasa de ser un artificio que afortunadamente no tendrá éxito.¹¹⁹

1934 schreibt Unamuno einen *Prólogo-Epílogo* für die zweite Auflage seines Romans, der fortan als Teil des Romans aufgefasst wurde, natürlich aber sowohl *Niebla* von 1914 als auch *Cómo se hace una novela* von 1926/27 einarbeitet. So erklärt er, er habe mit dem Begriff *novela* dem denkfaulen Publikum entgegenkommen wollen.¹²⁰ Weiterhin sei *Cómo se hace una novela* als die Tragödie des Romans an sich zu lesen.¹²¹ Überdies sei es ihm in *Niebla* vor allem um das poetische Schaffen gegangen.¹²² Er versucht dann, den 1902 noch eindeutig sozialphilosophisch motivierten Text als dominant metaliterarischen umzudeuten: Apolodoro habe für die Literatur zu lieben begonnen. Unamuno zitiert die einzige Passage seines Romans, in der metaleptisches Figurenbewusstsein zutage tritt: „Yo, Fulgencio Entrambosmares, tengo conciencia del papel de filósofo que el Autor me repartió, de filósofo extravagante a los ojos de los demás cómicos, y

¹¹⁸ Ebd., S. 177 (meine Herv.).

¹¹⁹ Ebd., S. 178 (meine Herv.).

¹²⁰ Ebd., S. 186: „A esta novela precedió otra de las mías, que fue *Paz en la guerra*, relato histórico de la guerra civil carlista de 1874, y le siguieron otras ya en tono distinto. De estas que para dar asidero a la terrible pereza mental de nuestro público – no de nuestro pueblo – llamé, en un momento de mal humor, *novelas*.“

¹²¹ Ebd.: „Y en esta novela está toda la tragedia, no del novelista, sino de la novela misma.“

¹²² Ebd., S. 187: „Y es que en ella [sc. *Niebla*] acerté, más que en otra alguna, a descubrir el fondo de la producción poética, de la producción de leyendas.“

procuro desempeñarlo bien.“¹²³ Dass Unamuno ausgerechnet diesen Satz in seinem zweiten Prolog 1934 hervorhebt, kann kein Zufall sein: Der Autor zeigt auf diese Weise, dass das Verfahren, das in *Niebla* so viel Aufsehen erregt und ihn in eine Reihe mit Namen wie Pirandello gerückt hat, bereits 1902 – vor Pirandello – in *Amor y pedagogía* angelegt war.

Ist der Haupttext von *Amor y pedagogía* eher sparsam mit metaleptischen Verfahren versehen – in einer engen Definition wäre das oben genannte Zitat Fulgencios die einzige Stelle –, so fällt doch auf, dass auch in diesem Roman gleich zu Anfang ein unzuverlässiger Erzähler auftritt, der, wie in metaleptischen Texten üblich, seine Unwissenheit über die Figuren ebenso betont wie seine narratoriale Verfügungsmacht über sie. So finden wir zwar im Text eindeutige Verweise auf eine durchdachte *dispositio* des Erzählstoffes¹²⁴ und die Schriftlichkeit der Geschichte,¹²⁵ doch beginnt der Text mit einer Beteuerung des eigenen Wissensrückstands durch den Erzähler:

Hipótesis más o menos plausibles, pero nada más que hipótesis al cabo, es todo lo que se nos ofrece respecto al cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué ha nacido Avito Carrascal. Hombre del porvenir, jamás habla de su pasado, y *pues él no lo hace de propia cuenta, respetaremos su secreto*. Sus razones tendrá cuando así lo ha olvidado.

Preséntasenos en el escenario de nuestra historia como joven entusiasta de todo progreso y enamorado de la sociología.¹²⁶

Blickt hier einerseits ein Erzähler auf ein Geschehen, an dem er gänzlich unbeteiligt zu sein scheint, so impliziert er durch seine Aussage „respetaremos su secreto“ andererseits, er könne den Protagonisten zu seiner Biographie befragen, mehr noch: ihn vielleicht sogar zum Sprechen zwingen. Dass Don Avito ein Leben hat, das er weder mit uns noch mit seinem Erzähler teilt, macht Unamuno auch zu

¹²³ Ebd., und im Haupttext S. 254. Im Kontext kann Fulgencios Aussage auch metaphorisch gelesen werden, nämlich dann, wenn man *Autor* – großgeschrieben – als *Gott* liest.

¹²⁴ Ebd., S. 235: „Ya tenemos al niño, al sujeto, y ahora surge el primer problema, el del nombre.“ Mitzudenken ist natürlich auch der Prolog.

¹²⁵ Dazu gehört vor allem Unamunos eigene, in seinen Texten aber nur stellenweise eingeführte, reformierte Orthographie. So erklärt der Erzähler im sechsten Kapitel, Fulgencio bringe Apolodoro die phonetische Orthographie bei: „Duda primero si optar por la q o por la k para la gutural fuerte, si escribir Qarrasqal o Karraskal, pero se queda al fin con la k para no quitar a las palabras kilómetro y kilogramo su tradicional y científico aspecto. Además, Kant, Kepler, etc., empiezan con k, y con q ¿qué grande nombre hay? No recuerda más que a Quesnay y a Quetelet. *I así es komo empezó el niño a berter su pensamiento en forma gráfica, i en la únika berdaderamente zientífica ke ai, por lo menos oi, asta ke no adoptemos el álgebra*“ (ebd., S. 272, Herv. im Original).

¹²⁶ Ebd., S. 203 (meine Herv.).

einem späteren Zeitpunkt deutlich, und zwar in *Niebla*, wo Don Augusto dem gebrochenen Avito in der Kirche begegnet.

An die Hauptgeschichte schließt ein Epilog an, in dem ‚Unamuno‘¹²⁷ – man denkt zunächst, es handle sich um den realen Autor – erklärt, dass nun ein längerer Text im Anhang erforderlich sei. 200 Seiten seien für den Verleger zu kurz gewesen. Der vermeintliche Autor füllt den nun durch einen homodiegetischen Erzähler vermittelten Textteil mit Überlegungen zu seinen Beweggründen, den Text so und nicht anders zu schreiben, und unterbricht immer wieder, um die Anzahl der Seiten zu kommentieren. Doch auch die Handlung des eingerahmten Romans läuft weiter, jetzt jedoch außerhalb der Reichweite des Autors, der spätestens ab dieser Stelle doch wieder nur ein Erzähler sein kann:

Y volviendo a lo de antes diré que también yo me he preocupado, luego de recibida la carta de mi amigo Valentí Camp, en averiguar qué pensaron y dijeron de la muerte de Apolodoro don Fulgencio, don Epifanio, Menaguti, Federico y Clarita.¹²⁸

Was mit Don Fulgencio und dem Rest des Romanpersonals geschehen sei, wolle er also *ergründen*. Ein Weiterleben der Figuren nach Ende des Romans ist damit impliziert. Dieses erzählt ‚Unamuno‘ kurz und wendet sich dann wieder der Berechnung seiner Druckbögen zu. Könnte man seine Erzählung vom Schicksal Fulgencios und anderer seiner Figuren zunächst unter Berücksichtigung der Nachzeitigkeit des Erzählaktes noch plausibilisieren,¹²⁹ so kommt es spätestens mit der Entscheidung des Erzählers, Fulgencio persönlich aufzusuchen, zur Metalepse. Die eigentliche Begegnung wird dabei elegant ausgespart:

Y ahora [...] voy a ver a don Fulgencio, en busca de lo que acerca del efecto que el suicidio de su discípulo le produjera. [sic]

* * *

Vengo de ver a don Fulgencio, el cual no ha querido hablarme de los efectos en su espíritu de la violenta muerte de Apolodoro.¹³⁰

Anders als später in *Niebla* wird die Konfrontation von Autor und Figur zwar indirekt und nachzeitig erzählt, aber sie *wird* erzählt und kann somit durchaus als metaleptisch gelten. Zu einer endgültigen Affizierung des *discours* von *Amor y pedagogía* durch die *histoire* kommt es, wenn Fulgencio dem Erzähler Notizen für einen (positivistische Wissenschaftspraxis parodierenden) Papierfalt-Traktat

¹²⁷ Zur Erinnerung: Die Figur des erzählten Autors in *Niebla* wird hier in einfache Anführungszeichen gesetzt, der reale Autor erscheint ohne Anführungszeichen.

¹²⁸ Ebd., S. 367.

¹²⁹ „Empezando por Menaguti he de decir [...]“ (ebd.), „De Clarita hemos averiguado [...]“ (ebd., S. 368) etc.

¹³⁰ Ebd., S. 380.

(*Apuntes para un tratado de cocotología*) übergibt und sich dieser dann im Anhang abgedruckt findet. Diese metaleptische Herausgeberfiktion wird dann ihrerseits beendet durch ‚Unamuno‘, der – wiederum nach drei Asterisken – interveniert und erklärt:

Así termina la nota que de su gran descubrimiento me ha dado mi don Fulgencio. Y con esto termino yo, por mi parte, este apéndice, porque si después del prólogo-epílogo de esta edición y el prólogo y el epílogo de la primera me doy a hinchar este apéndice, puede inflamarse y padecer esta obra de apendicitis, que es una de las peores dolencias que pueden aquejar a una obra científica o literaria.¹³¹

Der Erzähler modelliert sich hier, ebenso wie im Rest des Textes, deutlich anhand der Figur des realen Autors – und das nicht nur durch biographische Parallelen, sondern auch, indem er dessen Tätigkeit, die Anordnung der metafictionalen Paratexte, für sich reklamiert. Seine Schöpfermacht unterstreicht er abermals durch das Pronomen in ‚mi don Fulgencio‘. Insgesamt führt Unamuno in *Amor y pedagogía* seine Figurenontologie ein, sodass der Roman unter diesem Aspekt tatsächlich auf formaler Ebene als ‚obra de transición‘¹³² gelesen werden kann.

Die Figurenontologie, um die es geht, wurde besonders im Zusammenhang mit den metaleptischen Erzählverfahren immer wieder beschrieben: Es geht um die Figur, die ihren Autor überdauert, Leser:innen stets näher ist als der reale Autor und so einen stärkeren ontologischen Status erhält. Unamuno hat dies wiederholt formuliert, besonders deutlich in seinem Vorwort zur dritten Auflage von *Vida de Don Quijote y Sancho*:

Ni creo deber alargarme más aquí, en este sencillito prólogo, a exponer una doctrina que tantas veces he expuesto respecto a la realidad histórica, tanto más cuanto que preparo una obra sobre el quijotismo, en que me esforzaré por esclarecer la diferencia entre *estar*, *ser* y *existir*. Y cómo Don Quijote y Sancho son – no es sólo que lo fueron – tan independientes de la ficción poética de Cervantes como lo es de la mía aquel Augusto Pérez de mi novela *Niebla*, al que creí haber dado vida para darle después muerte, contra lo que él, y con razón, protestaba.¹³³

Ist diese Denkfigur in *Amor y pedagogía* angelegt, so findet sie in *Niebla* ihre vollständige Ausformung. Die Bemerkungen zu jenem Roman, der wohl der bekannteste unter allen hier besprochenen Texten sein dürfte, folgen später (und dann in Bezug auf einige sehr konkrete Forschungsmeinungen). An dieser Stelle soll nun zunächst ein weiterer Text betrachtet werden, der als exegetische Schrift zu *Niebla* gelesen werden kann, Unamunos literarische Ontologie noch einmal greifbar macht und paratextuell ebenso virtuos gestaltet ist wie *Amor y pedagogía*,

¹³¹ Ebd., S. 420–421.

¹³² Ribbans: *Niebla y Soledad*, a.a.O., S. 87 (mit weiteren Literaturhinweisen).

¹³³ Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho*, a.a.O., S. 10.

nämlich der Metaroman und Unamunos vermeintliche Autobiographie¹³⁴ *Cómo se hace una novela* von 1926/27.¹³⁵

Dieser Roman, eigentlich eine Rückübersetzung von Jean Cassous französischer Version¹³⁶ eines verlorenen Unamuno-Romans, ist wie folgt aufgebaut:

1. Der Romantitel *Cómo se hace una novela* auf einer leeren Seite
2. Die Widmung *Mihi quaestio factus sum* mit Nachweis „A. Agustini, *Confessiones* (Lib. X, c. 33, n. 50).“¹³⁷ Nicht in der französischen Version von 1926.
3. Nicht unterzeichneter *Prólogo* Unamunos „a fines del mes de mayo de 1927“¹³⁸
4. *Retrato de Unamuno por Jean Cassou*, gez. Jean Cassou. Es handelt sich um Unamunos Übersetzung von Cassous Text.
5. *Comentario* durch Unamuno
6. Rückübersetzung Jean Cassous französischer Version mit Änderungen in eckigen Klammern. Den Haupttext schreibt Unamuno in Paris, die Ergänzungen in Hendaye.
7. *Continuación* – Unamuno schreibt den Text weiter und beendet ihn: „Terminado el viernes 17 de junio de 1927 en Hendaya, Bajos Pirineos, frontera entre Francia y España.“¹³⁹
8. Sieben datierte Einträge als Anhang: Martes 21, Jueves 30-VI, Domingo 3-VII, Lunes 4-VII, Martes 5-VII, Miércoles 6-VII, Jueves 7-VII.

Der Haupttext (6.) ist wiederum verschachtelt: Ein als Unamuno ausgewiesener Erzähler berichtet von einem Roman, den er plant. Autobiographisch solle er sein,

¹³⁴ Dieser Text verweigert sich jedweder Gattungsklassifikation. Dazu treffend Inés Azar: *La estructura novelesca de Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 184: „Discutible como ‚novela‘, fragmentaria y más discutible aún como pura autobiografía, afectada en su unidad por agregados tardíos que se unieron al texto primitivo pero no se integraron a él por designio expreso del autor, la obra se resiste a ser estudiada como un todo orgánico. Se nos presenta más bien como un conjunto desordenado [...]“

¹³⁵ Der Roman enthält wichtige Passagen für die Interpretation von Unamunos Gesamtwerk, zeigt aber kaum metaleptische Strukturen und wird daher hier relativ knapp behandelt. Eine Ausnahme bilden Erzählerkommentare, die als minimale Metalepsen innerhalb einer weiten Definition angesehen werden könnten, wie z. B. „Pensaba hacerle emprender un viaje fuera de París [...]“ (Miguel de Unamuno: *Cómo se hace una novela*, hg. von Teresa Gómez Trueba, Madrid 2009, S. 151) und folgende Passage, in der der Autor-Erzähler Unamuno erklärt, dass er – so er das Buch zu *Jugo de la Raza* geschrieben hätte – diesem Folgendes in den Mund gelegt hätte: „,Pero esto no es más que una locura... *El autor de esta novela se está burlando de mí...* ¿O soy yo quien se está burlando de mí mismo? ¿Y por qué he de morirme cuando acabe de leer este libro y el personaje autobiográfico se muera? ¿Por qué no he de sobrevivirme a mí mismo? [...]“ (ebd., S. 161 [meine Herv.]).

¹³⁶ *Comment on fait un roman*, in: *Mercur de France* CLXXXVIII, S. 5–39.

¹³⁷ Unamuno: *Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 103.

¹³⁸ Ebd., S. 105.

¹³⁹ Ebd., S. 182.

mit einem nach ihm selbst modellierten Protagonisten namens U. Jugo de la Raza. Dieser findet an der Seine ein Buch, in das er sich vertieft und dessen Lektüre er als sein eigentliches Leben begreift.¹⁴⁰ In eckigen Klammern ergänzt ein weiterer – oder derselbe – Erzähler Unamuno seine Überarbeitungen von 1927, sodass der Text insgesamt bereits auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung zwei Zeitschichten aufweist.¹⁴¹ Neben der Geschichte von Jugo de la Raza wird immer wieder auch ein Briefwechsel zwischen Judit (Giuditta) Sidoli und José (Giuseppe) Mazzini zitiert, den der Erzähler dann kommentiert. Nach zahlreichen metapoetischen Exkursen entscheidet der Autor-Erzähler, den Roman nicht zu beenden: „El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído.“¹⁴²

Um den aktiven Leser geht es Unamuno nämlich immer wieder: Wie bereits in *Amor y pedagogía*, so ist auch in *Cómo se hace una novela* das Lesen Lebenselixir, insofern das eigene Leben ein Buch ist, das nach der Lektüre endet (anders als das Leben der Figuren, das die Lektüre überdauert). Das eigene Leben lesen heißt für Unamuno, sich selbst zu ergründen – *mihi quaestio factus sum*, um die Widmung der zweiten Auflage nochmals zu zitieren –, doch es bleibt zu diskutieren, ob Unamuno seinen Leser:innen diese Gelegenheit tatsächlich bietet. Wenngleich die Bewertung seiner Errungenschaften letztlich eine Geschmacksfrage ist, so finden sich doch genügend Argumente dafür, dem Autor vorzuwerfen, dass es mehr um die Ergründung seiner selbst geht als um ein wie auch immer geartetes *empowerment* seiner Leserschaft.¹⁴³ Unamunos Autor-Erzähler erklären Leerstellen und geben deren Interpretation vor. Der Autor hat in Unamunos System gar die Macht über Leben und Tod seiner Leser:innen:

¹⁴⁰ Diese Idee ist ein Leitmotiv des Romans: „Volvamos, pues, a la novela de Jugo de la Raza, a la novela de su lectura de la novela“ (ebd., S. 145), „Volvamos una vez más a la novela de Jugo de la Raza, a la novela de su lectura de la novela, a la novela del lector [del lector actor, del lector para quien leer es vivir lo que lee]“ (ebd., S. 149, Klammern im Original), „Volvamos a la novela de mi Jugo de la Raza, de mi lector, a la novela de su lectura, de mi novela“ (ebd., S. 151).

¹⁴¹ Oder sogar drei, wenn man die ersten Überlegungen von 1924/25 mit einbezieht. Siehe dazu Azar: *La estructura novelesca de Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 187 und passim, die die Gesamtchronologie und die diegetischen Verschachtelungen detailliert nachzeichnet. Zu letzterem Aspekt siehe auch Carlos Javier García: *Vida y novela: Postulados metanovelescos en „Cómo se hace una novela“ de Unamuno*, in: *Revista Hispánica Moderna* 44.2 (1991), S. 226–237, und zuvor die Tabelle („Cronología“) in Zubizarreta: *Unamuno en su nivola*, a.a.O., S. 25–27.

¹⁴² Unamuno: *Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 169.

¹⁴³ Ich teile daher weder die Einschätzung Unamunos noch die Gómez Truebas: „Y yo quiero contarte, lector, cómo se hace una novela, cómo haces y has de hacer tú mismo tu propia novela“ (ebd., S. 179) und „[F]rente a ese papel pasivo al que en principio parecía regalarle la novela decimonónica, Unamuno exige para sus obras un lector activo, que comparta la responsabilidad creativa con el autor“ (Gómez Trueba: *Introducción*, a.a.O., S. 65).

Es cierto; el Augusto Pérez de mi *Niebla* me pedía que no le dejase morir, pero es que a la vez que yo le oía eso – y se lo oía cuando lo estaba, a su dictado, escribiendo –, oía también a los futuros lectores de mi relato, de mi libro, que mientras lo comían, acaso devorándolo, me pedían que no les dejase morir.¹⁴⁴

Die Stellung des Autors könnte also mächtiger nicht sein. Dessen Verhältnis zu seinen autonomen Figuren kann man positiv als dialektisch, negativ als widersprüchlich beschreiben. Wirklich autonom sind sie selten, auch wenn Unamuno dies stets behauptet.¹⁴⁵ Vielmehr betreibt er mit der expliziten Fiktionalisierung realer Personen auch eine Refaktualisierung seiner eigenen Version von diesen:

Héteme acaso haciendo mi leyenda, mi novela, y haciendo la de ellos, la del rey, la de Primo de Rivera, la de Martínez Anido, criaturas de mi espíritu, entes de ficción. ¿Es que miento cuando les atribuyo ciertas intenciones y ciertos sentimientos? ¿Existen como les describo? ¿Es que siquiera existen? ¿Existen, sea como fuere, fuera de mí? En tanto que criaturas mías, son criaturas de mi amor aunque se revista de odio.¹⁴⁶

Ob Unamunos System sich als schlüssig erweist, ist nicht die Frage – wahrscheinlich hätte er selbst dies nie behauptet. Deutlich wird indes, dass der Autor weit weniger Interesse daran hat, Schreibprozesse mimesiskritisch und pseudo-performativ im Sinne anderer klassisch-moderner Schriftsteller:innen offenzulegen als gemeinhin angenommen. Überspitzt formuliert könnte man behaupten, dass Unamunos *discours* stellenweise letztlich immer noch ein realistischer ist.

Zwölf Jahre nach *Niebla* wiederholt Unamuno seine Ideen also noch einmal in *Cómo se hace una novela*, formuliert sie diesmal allerdings deutlich politischer. Dies geschieht angesichts neuer literarischer Stimmen, namentlich der *nova novorum*, wie Ortega sie tauft. Zielscheibe von Unamunos Invektive gegen eine ganze Generation sich etablierender innovativer Schriftsteller:innen ist Benjamín Jarnés. Die Distanz zwischen Unamuno und seinem jüngeren Zeitgenossen dürfte größer kaum sein, wie in diesem Kommentar von 1927 deutlich wird:

Y ahora [...] uno de esos jóvenes, Benjamín Jarnés, en un articulito que se titula culteranamente „Oro trillado y néctar exprimido“, nos dice que „Góngora no apela al fuego fatuo de la azulada fantasía, ni a la llama oscilante de la pasión, sino a la

¹⁴⁴ Unamuno: *Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 120.

¹⁴⁵ Wie auch sein Exeget und Übersetzer Cassou, der erklärt: „[E]s eterno [sc. Unamuno] como toda cosa es en él eterna, como lo son los hijos de su espíritu [...], como Don Quijote, más vivo que el pobre cadáver llamado Cervantes, como España, no la de los príncipes, sino la suya, la de don Miguel [...]“ (ebd., S. 110).

¹⁴⁶ Ebd., S. 155.

perenne luz de la tranquila inteligencia“. ¿Y a esto le llaman poesía esos intelectuales? ¿Poesía sin fuego de fantasía ni llama de pasión? ¡Pues que se alimenten de pan hecho con este oro trillado! [...] ¹⁴⁷

Unamunos Meinung, gute Literatur sei nicht pathosfern, war schon vor *Cómo se hace una novela* hinreichend bekannt. Es bleibt aber nicht nur bei einem literarischen Vorwurf. Die Feierlichkeiten zum 300. Todestag Góngoras im Ateneo von Sevilla – von vielen als Gründungsakt der Generation von 1927 angesehen – hält Unamuno für einen Verrat an *seinem* Spanien, für eine Kollaboration mit dem Regime Miguel Primo de Riveras und nicht zuletzt für einen Akt der Bettelei: ¹⁴⁸

Todo ese homenaje a Góngora, por las circunstancias en que se ha rendido, por el estado actual de mi pobre patria, me parece un tácito homenaje de servidumbre a la tiranía, un acto servil y en algunos, no en todos, ¡claro!, un acto de pordiosería. Y toda esa poesía que celebran no es más que mentira. ¡Mentira, mentira, mentira...! ¹⁴⁹

Unamunos Einschub von 1927 ist strategisch platziert, nämlich vor einem Absatz aus der Erstversion, in dem er – anachronistisch gesprochen – die engagierte Literatur verteidigt, freilich nicht, ohne dabei von sich selbst auszugehen:

Existen desdichados que me aconsejan dejar la política. Lo que ellos con un gesto de fingido desdén, que no es más que miedo, miedo de eunucos o de impotentes o de muertos, llaman política y me aseguran que debería consagrarme a mis cátedras, a mis estudios, a mis novelas, a mis poemas, a mi vida. No quieren saber que mis cátedras, mis estudios, mis novelas, mis poemas son política. ¹⁵⁰

Man kann Unamunos Worte als Zeugnis eines politisch tätigen Intellektuellen im Exil auffassen – besonders in dieser Lesart darf man ihm folgen und *Cómo se hace una novela* als seine Autobiographie begreifen. Ohne das Unrecht während der Diktatur Primo de Riveras zu verharmlosen, kann man den zitierten und andere Abschnitte aber auch als poetologische – und in erster Linie persönliche – Abrechnung mit Ortega und seiner Entourage lesen. ¹⁵¹ Unamuno fühlt sich unverstanden, versteht jedoch auch seinerseits die Literatur seiner Zeit nicht mehr. Entsprechende Kritik geht nicht nur gegen Ortega und Jarnés, sondern auch gegen andere prominente – und, wie zu sehen sein wird, überraschend *moderne* – Zeitgenossen wie Azorín. Forschungsmeinungen, die in Unamuno bereits die Vollendung der literarischen Moderne sehen, können diesen ‚Unamuno des Übergangs‘, der sich

¹⁴⁷ Ebd., S. 164 (eckige Klammern zur Kennzeichnung des Einschubs 1927 aufgehoben).

¹⁴⁸ Unamuno führt weder aus, welche politischen Verflechtungen er genau meint, noch, worin die *pordiosería* besteht.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd., S. 165.

¹⁵¹ Gómez Trueba widmet der Rivalität zwischen Unamuno und Ortega eine längere Anmerkung in ihrer Edition von *Cómo se hace una novela* und bietet weiterführende Literaturhinweise (siehe ebd., S. 166, Anm. 78).

angesichts seiner Vorgänger:innen im Realismus als innovativ profiliert, auf den Roman der Zwanziger- und Dreißigerjahre aber konservativ reagiert, nicht erfassen.

Nach dem erklärten Ende von *Cómo se hace una novela* folgen dann dennoch weitere Bemerkungen (*Continuación*), die wichtige Kernthesen wiederholen. An diesen Abschnitt schließen sieben einzeln datierte Einträge an, von denen gewiss der erste – *Martes 21* – der interessanteste ist. Unamuno stellt hier fest, dass er als einziger den Schreibprozess, der zu einem Roman hinführt, thematisiert, und kommentiert eine Rezension Azoríns zu Jacques de Lacretelles Sammlung *Aparté. Colère. Journal de colère. Dix jours à Ermenonville* von 1927.¹⁵² Lacretelle war damals kein Unbekannter: 1922 wurde er mit dem *Prix Fémina* für *Silbermann* ausgezeichnet, 1929, dem Jahr von Unamunos Kommentaren, mit dem *Grand Prix de l'Académie Française*. Azorín, dessen Rezension Unamuno ausführlich zitiert, zieht zum Vergleich Gides *Faux-monnayeurs* heran und sieht im Metaroman die Zukunft: „El género debiera propagarse. Todo novelista [...] podría escribir otro libro – novela veraz, auténtica – para dar a conocer el mecanismo de su ficción.“¹⁵³ Als Metapher greift er das Bild eines offengelegten Uhrwerks auf.¹⁵⁴ Unamuno protestiert nun vehement und erklärt: „Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser, como la vida misma, organismo y no mecanismo.“¹⁵⁵ Wie so oft, beansprucht Unamuno hier das Urheberrecht für eine Idee, bleibt durch seinen metaphorisierenden und gewollt inkohärent-eklektischen Stil aber evasiv in seiner Abgrenzung von anderen – was *organismo* bedeutet, ist z. B. gänzlich ungeklärt. Hier spricht ein Unamuno, der in seiner Rhetorik nachgerade in die Zeit Juan Valeras zurückfällt:

Y no sirve levantar la tapa del reló. Ante todo porque una verdadera novela, una novela viva, no tiene tapa, y luego porque no es maquinaria lo que hay que mostrar, sino entrañas palpitantes de vida, calientes de sangre. Y eso se ve fuera. Es como la cólera que se ve en la cara y en los ojos y sin necesidad de levantar tapa alguna.¹⁵⁶

¹⁵² Azoríns Kommentar erscheint in *La Prensa* (Buenos Aires) am 22.05.1927. E. Inman Fox verzeichnet in seiner Bibliographie 1992 noch keinen weiteren Ort, an dem dieser Text abgedruckt wäre und auch heute noch scheint er unzugänglich. Bis auf Weiteres werde ich mich also auf Unamunos Wiedergabe von Azoríns Worten verlassen.

¹⁵³ Zit. in Unamuno: *Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 184.

¹⁵⁴ „Los novelistas que ahora hacen libros para explicar el mecanismo de su novela, para hacer ver cómo ellos proceden al escribir, lo que hacen, sencillamente, es levantar la tapa del reló. El reló del señor Lacretelle es precioso; no sé cuántos rubíes tiene la maquinaria; pero todo es pulido, brillante. Contemplémosla y díganos algo de lo que hemos observado“ (ebd.).

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd., S. 184–185. Auch anderenorts kristallisiert sich das Substrat eines solchen

Azorín wird Unamunos Kritik wenige Jahre später mit *Félix Vargas* und *Super-realismo* auf seine Art begegnen und seinerseits auf ebenso innovative Weise darüber nachdenken, wie literarisches Schreiben erzählbar ist. Um ebendieses Schreiben und um den Text – soviel dürfte deutlich geworden sein – geht es Unamuno weit weniger.

Poetik und Philosophie will Unamuno als eins verstanden wissen. In *Amor y pedagogía* wird der Positivismus kritisiert anhand von Figuren, die deutlich als fiktiv ausgewiesen sind und dies auch wissen. *Cómo se hace una novela* nennt der Autor eine Autobiographie aus dem Exil, doch eigentlich ist der Text ebenso sehr eine metaliterarische Abhandlung. Ob dieses Bestreben, mit Poetik Ontologie zu betreiben, aber erfolgreich sein kann, muss dahingestellt bleiben.¹⁵⁷ Organisch zusammenzudenken sind die beiden Problembereiche nur schwer, den Ort, an dem sich beides trifft und überschneidet, benennt Unamuno selbst nicht.

Nimmt man Unamunos eigene Kommentare, binnenfiktional wie an faktualer Stelle, ernst, so sind seine Figuren nur Vehikel philosophischer Positionen, seine Romane tatsächlich *novelas de tesis*. Da literarische Figuren laut Unamuno Menschen aus Fleisch und Blut überlegen sind und Universelleres ausdrücken als diese, erhalten ihre Aussagen einen Grad an Autorität, der für Autor oder Autorin unerreichbar bleibt. Das Verhandeln von Figurenautonomie in Form der Metalepse hat in Unamunos Denksystem also eine konkrete Funktion, und zwar die Untermauerung seiner philosophischen Aussagen im Munde seiner Figuren. Im Vergleich mit späteren Autoren wie Azorín bedeutet dies, dass die Metalepse bei Unamuno weder eine grundsätzlich destabilisierende noch eine produktiv-textgenerierende Funktion hat. Das Romangerüst wird in Unamunos Texten an keiner Stelle wirklich destabilisiert, an der Referentialität der Erzähleraussagen besteht zu keiner Zeit Zweifel – der *discours* wird nicht zerstört und das Wort des Autor-Erzählers gilt. Anders ausgedrückt: Fiktionskritik wird propositional betrieben, nicht performativ.¹⁵⁸ Das zentrale Anliegen der Moderne, die Illusion mimetischer

Literaturverständnisses heraus, etwa an folgender Stelle: „En cuanto un pensamiento nuestro queda fijado por la escritura, expresado, cristalizado, queda ya muerto y no es más nuestro que será un día bajo tierra nuestro esqueleto. La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose, y la literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida. Porque el que lee una novela puede vivirla, revivirla – y quien dice una novela dice una historia, – y el que lee un poema, una criatura – poema es criatura y poesía creación – puede recrearlo. Entre ellos el autor mismo“ (ebd., S. 107–108, Kursiva aufgehoben).

¹⁵⁷ Wie bereits kritisiert, wird dies in keinem mir bekannten Beitrag angezweifelt. Vgl. abermals Gómez Trueba: *Introducción*, a.a.O., S. 29–38, für das Kapitel „Significado filosófico de ‚Cómo se hace una novela‘: Vivir es hacer novela de la vida“.

¹⁵⁸ Dies dürfte ein weiterer Grund dafür sein, dass Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 84, Anm. 127, für *Niebla* – bei aller Komplexität der Romanfaktur – keine Metalepse veranschlagt. Ich selbst nenne, wie bereits ausgeführt, einige Geschehnisse in *Niebla* metaleptisch, stimme jedoch mit Häsner in der Einschätzung überein, dass Unamunos Erzähler die Metalepse immer noch *erzählt* (siehe unten, Kap. 2.2.2.2).

Abbildbarkeit im Text offenzulegen, ist in Romanen wie *Amor y pedagogía*, *Niebla* oder *Cómo se hace una novela* also zwar nachzuweisen, wird aber, wie später noch zu zeigen ist, in Texten wie Azoríns *Superrealismo* wesentlich radikaler, nämlich auf pseudo-performative Weise umgesetzt.¹⁵⁹ Dessen ungeachtet kommt Unamuno eine Schlüsselrolle bei der Vermittlung zwischen dem ausgehenden 19. Jahrhundert und der Prosa der Zwanziger- und Dreißigerjahre zu. Immer wieder rekurren spätere Autor:innen auf ihn, besonders im Zusammenhang mit der Ankunft Pirandellos in Spanien. Deshalb wird Unamuno auch hier noch häufiger Erwähnung finden, zunächst sollen die genannten Punkte aber anhand seines bei weitem einschlägigsten Romans, *Niebla*, nochmals textnah verdeutlicht werden.

2.2.2 „¿Cómo que no existo?“ Eine erzähltheoretische Relektüre von *Niebla* (1914)

Den schier unzähligen Auseinandersetzungen mit dem in Deutschland wohl am stärksten rezipierten Roman Miguel de Unamunos scheint zunächst wenig hinzuzufügen zu sein. *Niebla*, soweit der Konsens, ist vor allem ein Roman ontologischen Zweifels,¹⁶⁰ der einen typisch modernen, handlungslosen¹⁶¹ Helden vorstellt, dessen Mutter verstorben ist, die er nun durch eine neue Frau an seiner Seite unterbewusst-ödipal zu ersetzen versucht.¹⁶² In seiner Desorientierung, so die

¹⁵⁹ An dieser Stelle sei nochmals verwiesen auf Unamunos wiederholte Aussage, dass Literatur immer nur Kommentar sei – also nicht für sich selbst steht. Rückverweisend auf Jean Cassou, der in seinem Porträt für *Cómo se hace una novela* erklärt hatte, „Unamuno, que no tiene una doctrina propia, no ha escrito más que comentarios“ (Unamuno: *Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 113), führt Unamuno aus: „[M]e aquieto pensando que acaso la *Iliada* no es más que un comentario a un episodio de la guerra de Troya, y la *Divina Comedia* un comentario a las doctrinas escatológicas de la teología católica medieval y a la vez a la revuelta historia florentina del siglo XIII y a las luchas del Pontificado y el Imperio. Bien es verdad que Dante no pasó de ser, según los de la poesía pura – he leído hace poco los comentarios estéticos del abate Bremond –, un poeta de circunstancias. Como los Evangelios y las epístolas paulianas no son más que escritos de circunstancia“ (ebd., S. 117). An späterer Stelle heißt es: „Y toda la historia es un comentario del pensamiento de Dios“ (ebd., S. 124).

¹⁶⁰ Hölz: *Le monde du brouillard*, a.a.O., S. 217, spricht vom „roman ontologique“. Siehe auch Valdés: *Introducción (Niebla)*, a.a.O., S. 11–21, und Santiáñez: *Great Masters of Spanish Modernism*, a.a.O., S. 499: „Dialogue is thus the ultimate expression of Unamuno’s Modernist poetics, epistemology, and ontology.“

¹⁶¹ Handlungslos nicht nur im Sinne eines modernen Anti-Helden, sondern auch im spezifisch noventayochesken Verständnis von *abulia* – Willensschwachheit.

¹⁶² „Die Unfähigkeit zum Handeln, die zum Lebensprinzip gewordene Trägheit, die

gängige Interpretation, wandelt der Antiheld Augusto Pérez dann durch den titelgebenden und metonymisch für seine Irrealitätserfahrung stehenden Nebel. Zuweilen betont die Forschung anhand von *Niebla* die Kontinuität von Unamunos Werk als Vertreter der Generation von 1898.¹⁶³ Wird in der Problematisierung von Geschlechter- und Beziehungsproblematiken auf der Ebene der *histoire* ein Fortwirken des spezifisch spanischen Paradigmas von Kostumbrismus, Realismus und Naturalismus¹⁶⁴ gesehen, so wird auf der Ebene des *discours* die Verabschiedung von den ebendiesen Epochen zugeordneten Erzähltechniken proklamiert,¹⁶⁵ auch wenn etwa für Friedrich Wolfzettel die Fiktionsproblematik in *Niebla* insgesamt nur ein „Nebenmotiv“ darstellt.¹⁶⁶ Grundsätzlich fällt auf, dass überraschend

sich mit philosophischer Skepsis und Desillusion paart, eine müde und nicht gelungene Liebesgeschichte...“ (Wolfzettel: *Der spanische Roman*, a.a.O., S. 376). Außerdem Hölz: *Le monde du brouillard*, a.a.O.

¹⁶³ So z. B. durch Manuel Cifo González: *Niebla enmarcada en el contexto de la Generación del 98*, in: Flórez Miguel, Cirilo (Hg.): *Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca 2000, S. 83–99.

¹⁶⁴ So z.B. Hans-Jörg Neuschäfer: *Unamuno: Niebla (1914) – Auf der Suche nach dem verantwortlichen Autor*, in: Neuschäfer, Hans-Jörg: *Klassische Texte der spanischen Literatur. 25 Einführungen vom Cid bis Corazón tan blanco*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 158–168, hier S. 162: „[...] hatte doch schon Galdós [...] den iberischen Mann entthront“, „[...] interessant ist auch des Autors zarte Neigung zum Feminismus“ oder „Victor Goti [...] durchlebt in XIV einen typisch iberischen Ehekonflikt“ (ebd., S. 163). Siehe auch Wolfzettel: *Der spanische Roman*, a.a.O., S. 382: „Der Roman wird zur ontologisch exemplarischen Studie, die der Lebensmöglichkeit des Menschen angesichts der Sterblichkeit, der Funktion von Geistigkeit und Glauben nachgeht und hierfür einen von allen deskriptiven Elementen des 19. Jahrhunderts gereinigten, expressiv-gleichnishaften Realismus praktiziert [...]“.

¹⁶⁵ So z. B. in Hans-Joachim Lope: *Der moderne spanische Roman am Beispiel von Miguel de Unamunos „Niebla“ (1914)*, in: Maler, Anselm/San Miguel, Ángel/Schwaderer, Richard (Hgg.): *Europäische Romane der klassischen Moderne*, Frankfurt am Main 2000, S. 57–72, hier S. 69, Wolfzettel: *Der spanische Roman*, a.a.O., S. 382, Neuschäfer: *Unamuno: Niebla (1914)*, a.a.O., und Juan Antonio Garrido Ardila: *La génesis de la novela unamuniana: la parodia de Galdós y de la novela realista*, in: Garrido Ardila, Juan Antonio (Hg.): *El Unamuno eterno*, Barcelona 2015, S. 67–91. Neville: *La teoría de la novela en Unamuno*, a.a.O., S. 26, spricht von „[...] uno de los temas ancilares de *Niebla*: el reconocimiento de la literatura como parte de la realidad, concepción esta de la realidad y de la literatura diametralmente opuesta a la mantenida por los novelistas del naturalismo.“ Am deutlichsten fordert wohl Vauthier: *El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno*, a.a.O., damit aufzuhören, Unamunos Romane als Texte der Achtundneunziger zu lesen (siehe auch Anm. 227).

¹⁶⁶ Wolfzettel: *Der spanische Roman*, a.a.O., S. 389: „Schon in *Niebla* (ein Nebenmotiv, auf das wir nicht eingegangen sind) bedroht am Ende der fiktive Augusto Pérez

wenige Analysen *Niebla* auch auf der Ebene der Erzählverfahren in der Entwicklung des spanischen (und anglo-europäischen) Romans – kontextualisieren. In den meisten Betrachtungen ist zudem der angesetzte Moderne-Begriff ein absoluter, was den Blick versperrt für mögliche graduelle Abstufungen moderner Erzählverfahren.

Hier soll nun keine erschöpfende Analyse des Romans erfolgen – Forschungsliteratur ist hinreichend vorhanden. Vielmehr sollen zunächst kurz (und in Dialog mit den theoretischen Überlegungen zu Anfang dieser Arbeit) einige metaleptischen Passagen des Textes untersucht werden, um dann den Roman insgesamt als Zeugnis der literarischen Moderne – aber nicht unbedingt als deren Höhepunkt – literarhistorisch zu positionieren.

2.2.2.1 Zur Erzählstruktur

Das Handlungsgerüst von Unamunos 1914 erschienenem Roman ist schnell zusammengefasst: *Niebla* handelt von Augusto Pérez, der nach dem Tod seiner Mutter eine neue Frau an seiner Seite sucht und sich auf der Straße in die Klavierlehrerin Eugenia verliebt. Die Liebe seiner Wäscherin Rosario schlägt er aus, Eugenia entscheidet sich allerdings für einen anderen Mann. Sein Schachfreund Victor Goti verunsichert ihn zunehmend, sodass Augusto mehr und mehr seine Handlungen und sein gesamtes Leben in Frage zu stellen beginnt. Getrieben von dem Eindruck seiner eigenen Irrealität fasst er den Entschluss zum Selbstmord, allerdings nicht ohne zuvor Miguel de Unamuno zu befragen, der kürzlich einen Aufsatz zum Thema verfasst hatte. In Salamanca eröffnet Unamuno Augusto, dass dieser nicht mehr als ein Produkt seiner Schriftstellerei sei und informiert ihn darüber, dass sein Tod ohnehin vorgesehen war und er ihn bald sterben lassen werde. Die beiden gehen im Streit auseinander, Augusto isst sich zu Tode – ob er auf diese Weise Selbstmord begeht oder sein Autor ihn tötet, bleibt unklar.

Niebla beginnt bekanntlich mit dem Prolog des fiktiven Víctor Goti, der den Leser:innen schon auf der Titelei begegnet ist:

Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque *los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo*. Sin haber yo llegado al extremo de escepticismo hamletiano de mi pobre amigo Pérez, que llegó hasta a dudar de su propia existencia, *estoy por lo menos firmemente persuadido de que carezco de eso que los psicólogos llaman libre albedrío*, aunque para mi consuelo creo también que tampoco goza don Miguel de él.¹⁶⁷

seinen Schöpfer und sagt ihm, dem realen Autor, den Tod voraus, während er als Idee nicht sterben könne.“

¹⁶⁷ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 97 (meine Herv.).

Goti zweifelt gleich im ersten Absatz des Romans an seinem freien Willen, fügt jedoch hinzu, dass wohl auch Unamuno einen solchen nicht habe. Er berichtet außerdem von verschiedenen Unterredungen mit dem Autor und von dem gemeinsamen Freund Augusto Pérez, dessen mysteriösen Tod Unamuno nicht korrekt wiedergegeben habe. Bereits im Prolog wird so eines der Hauptthemen des Romans – die Relativität von Realität und Fiktion – in Form dessen verhandelt, was Häsner „Implikate der metaleptischen Relation“¹⁶⁸ genannt hat, nämlich durch die Problematisierung der Disponibilität und der Autonomie der *histoire*. Was die Konstituenten der Metalepse angeht, also Kontiguität und Simultaneität von *histoire* und *discours*, verhält es sich in *Niebla* komplex: Der Roman ist durchgängig in Vergangenheitstempora verfasst, sodass Metalepsen immer nur als schon geschehen *erzählt* werden. Zu einer Pseudo-Performativität, wie präsentische Texte sie zu vermitteln vermögen, kann es hier nicht kommen. Und doch beeinflusst, zumindest zwischen Diegese und Metadiegeese, das metaleptische Geschehen den Schreibakt des binnenfiktionalen Autors ‚Unamuno‘ – dazu später mehr.

In einem anschließenden *post-prólogo* kritisiert nun ein ‚M. de U.‘ – der spätere binnenfiktionale Autor-Erzähler ‚Unamuno‘ – Goti scharf, nicht zuletzt dafür, dass dieser Details einer privaten Unterhaltung offenbare.¹⁶⁹ Hierin liegt abermals der (dialektisch zu denkende) Widerspruch, der metaleptischen Texten stets inhärent ist: Figur und Erzähler sind gleichzeitig autonom und sind es auch wieder nicht. So beschwert ‚Unamuno‘ sich über inakzeptables Verhalten seiner Figur, der er – obwohl er deren prekären Existenzmodus kennt – durchaus Eigenverantwortung zuspricht. Dies ist ganz im Sinne der literarischen Ontologie des realen Unamuno, der ja stets behauptet hat, fiktive Figuren seien realer als ihre Autoren. Nur so lässt es sich erklären, dass M. de U., *gerade weil* er weiß, dass Goti fiktiv ist, ihm diese Verantwortung überträgt: „De buena gana discutiría aquí alguna de las afirmaciones de mi prologoista, Víctor Goti; pero como estoy en el secreto de su existencia – la de Goti –, prefiero dejarle la entera responsabilidad de lo que en ese su prólogo dice.“¹⁷⁰ Gleichzeitig macht der als Autor modellierte Erzähler deutlich, dass Gotis gesamtes Leben am seidenen Faden der Narration ‚Unamunos‘ hängt: „[S]i me fastidia mucho [sc. Goti] acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que lo dejaré morir o le mataré a guisa de médico, los cuales ya saben mis lectores que se mueven en este dilema: o dejan morir al enfermo por miedo a matarle, o le matan por miedo de que se les

¹⁶⁸ Ich verwende diese Begriffe im Folgenden als etablierte Terminologie und weise sie daher nicht mehr nach.

¹⁶⁹ „No sé hasta qué punto sea lícito hacer uso de confidencias vertidas en el seno de la más íntima amistad y llevar al público opiniones o apreciaciones que no las destinaba a él quien las profiriera. Y Goti ha cometido en su prólogo la indiscreción de publicar juicios míos que nunca tuve la intención de que se hiciesen públicos. O, por lo menos, nunca quise que se publicaran con la crudeza con que en privado los exponía“ (Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 107).

¹⁷⁰ Ebd.

muera.“¹⁷¹ Hierin besteht auch der Hauptdissens zwischen Goti und ‚Unamuno‘: Ersterer behauptet, Augusto Pérez habe, wie geplant, Selbstmord begangen, Letzterer beharrt darauf, seine Figur aus dem Weg geräumt zu haben.

Mit diesem Augusto Pérez beginnt nun der Roman, dessen Handlung oben summarisch zusammengefasst wurde und der sich in vielerlei Hinsicht als Abrechnung mit dem realistisch-naturalistischen Roman lesen lässt. So unterbricht sich der zunächst heterodiegetisch-extradiegetische Erzähler zuweilen selbst, um statt des reinen Plots eine realismuskonforme Erzählweise zu liefern, die dann nur noch ironisch verstanden werden kann, wie etwa der Beginn des zweiten Kapitels:

Al abrirle el criado la puerta...

Augusto, que era rico y solo, pues su anciana madre había muerto no hacía sino seis meses antes de estos menudos sucedidos, vivía con un criado y una cocinera, sirvientes antiguos en la casa e hijos de otros que en ella misma habían servido. El criado y la cocinera estaban casados entre sí, pero no tenían hijos.

Al abrirle el criado la puerta le preguntó Augusto si en su ausencia había llegado alguien.¹⁷²

Augusto spielt mit Goti Schach, erzählt diesem von seiner Liebe zu Eugenia, und zunehmend wird deutlich, dass der Erzähler, der all dies vermittelt, gegenüber den Figuren über einiges an Mehrwissen verfügt. So gibt er seiner Leserschaft auch Übersetzungen aus Esperanto an die Hand, wobei er sich der Schriftlichkeit seines Berichts offensichtlich bewusst ist:

En este momento entró en la sala un caballero anciano, el tío de Eugenia, sin duda. [...] Acercóse a Augusto, y tomando asiento junto a él le dirigió estas palabras:

– (Aquí una frase en esperanto que quiere decir: ¿Y usted no cree conmigo que la paz universal llegará pronto merced al esperanto?)¹⁷³

Auch die einzige Fußnote des Romans in Kapitel 13, die darüber informiert, dass Don Avito Carrascal, den Augusto in der Kirche trifft, bereits aus *Amor y pedagogía* bekannt ist,¹⁷⁴ fällt unter dieses Ausstellen von Schriftlichkeit. Dies gilt umso mehr, als sich Unamuno dafür entschieden hat, den Relativsatz „historia que he contado en mi novela *Amor y pedagogía*“, der im Manuskript von 1907 noch im Fließtext stand, in eine Anmerkung umzuwandeln.¹⁷⁵ Gänzlich unklar ist, ob man

¹⁷¹ Ebd., S. 107–108.

¹⁷² Ebd., S. 114.

¹⁷³ Ebd., S. 135.

¹⁷⁴ Wie bereits angedeutet, fasse ich dies nicht als ‚horizontale Metalepse‘. Vielmehr generiert Unamuno durch die Kontinuitäten des Figurenpersonals hier den Eindruck eines metafictionalen Gesamtwerks. Natürlich unterstreicht das Erscheinen Carrascals in *Niebla* außerdem das von Unamuno behauptete Weiterleben der Figuren über das Ende des Schreib- und Leseakts hinaus.

¹⁷⁵ Zitat und Anmerkung zum Manuskript von 1907 in Unamuno: *Niebla*, a.a.O.,

diese Fußnote dem realen Autor oder dem Erzähler zuzuschreiben hat, worin sich wohl die erfolgreiche Amalgamierung von beiden zeigt, die kohärent mit Unamunos Verständnis von Erzählen in Bezug zu setzen ist. Zuweilen – und ähnlich wie in *Amor y pedagogía* – verwirklichen der Erzähler oder die Figuren die Ziele des realen Unamuno, z. B. die Orthographiereform. Eugenias Onkel fordert von Augusto die phonographische Schreibweise: „[C]uando escriba a Eugenia lo haga escribiendo su nombre con jota y no con ge, Eujenia, y del Arko con ka: Eujenia Domingo del Arko.“¹⁷⁶ In markierter Orthographie liegt metaleptisches Potenzial, da sie – in ihrer Faktur in *Niebla* – einen Kontakt zwischen Figuren und (Autor-) Erzähler herstellen kann. So findet sich in Kapitel 24 ein Monolog Augustos, in dem dieser folgendermaßen über die weibliche Psyche sinniert:

Es una mujer de palabra, creo. Mas..., ¿es que las mujeres tienen palabra?; ¿es que la mujer, la Mujer, así, con letra mayúscula, la única, la que se reparte entre millones de cuerpos femeninos y más o menos hermosos – más bien más que menos –; es que la Mujer está obligada a guardar su palabra?¹⁷⁷

Im Folgekapitel erklärt dann Víctor Goti:

– La única experiencia psicológica sobre la Mujer es el matrimonio. El que no se casa, jamás podrá experimentar psicológicamente el alma de la Mujer. El único laboratorio de psicología femenina o de ginepsicología es el matrimonio.¹⁷⁸

Die Großschreibung in „Mujer“ ist markiert, und der Erzähler legt sie Goti in den Mund, obwohl er Augusto den Gedanken in seinem inneren Monolog hat entwickeln lassen. Die Verbindung zwischen beiden Kapiteln wird durch die Graphie hergestellt, doch geschieht dies in Figurenrede, was entscheidende Implikationen birgt: Entweder spricht Goti als *être de papier* in materieller, fixierter Schrift oder der Erzähler, der als Autor-Erzähler Gotis Replik verschriftlicht, nimmt eine Idee Augustos in diesem Verschriftlichungsprozess auf. Beide Sichtweisen sind möglich und schließen sich nicht aus, beides bedeutet aber einen markierten inhaltlichen Transfer zwischen Figuren und Erzähler. Derlei Textstellen stehen in *Niebla* unter Verdacht der Metalepse und bereiten subtil auf die Eskalation zwischen Figur und Erzähler am Ende des Romans vor.

Ähnlich ist die Position Gotis im Roman insgesamt zu bewerten. Im Verlauf des Textes entwickelt er sich und lässt immer häufiger durchblicken, dass er

S. 173. Die Fußnote findet in der Forschung selten Erwähnung, auf ihre Funktion weist u. a. aber Gerhard Müller: *Unamuno · Niebla*, in: Roloff, Volker/Wentzclaff-Eggebert, Harald (Hgg.): *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1986, S. 289–307, hier S. 296, hin. Vauthier: *Niebla de Miguel Unamuno*, a.a.O., S. 111–113, analysiert die Fußnote ausführlicher und schreibt sie dem *narrator* zu.

¹⁷⁶ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 147–148.

¹⁷⁷ Ebd., S. 243.

¹⁷⁸ Ebd., S. 251.

offensichtlich mehr über den Seinsmodus seines Freundes Augusto weiß als dieser selbst. So erklärt er ihm, dass es sich bei seiner Liebe zu Eugenia um ein gänzlich verkopftes *enamoramiento* handle. Auf dessen ungeduldige Reaktion antwortet Goti dann: „Y si me apuras mucho te digo que tú mismo no eres sino una pura idea, un ente de ficción...“¹⁷⁹ Wie noch öfter in *Niebla* wird das Erahnen der eigenen Fiktivität (oder der anderen Figuren) plausibel in die *histoire* eingebunden, beispielsweise in Form von Träumen oder psychologischen Irrealitätserfahrungen – eben dem titelgebenden Nebel. Ob die Figuren sich wirklich als fiktive begreifen, bleibt also lange unklar – und damit auch die Frage, ob es in *Niebla* demnach zu metaleptischem Figurenbewusstsein kommt oder nicht. Kapitel 17 schildert eine analoge Situation: Goti erläutert gegenüber Augusto, wie er seinen eigenen Roman schreibt (d. h. seine *nivola* – das Konzept wird hier durch den Mund Gotis definiert): Sowohl im Plot als auch in der Erzählhaltung scheint der geplante Roman weitestgehend *Niebla* zu entsprechen.¹⁸⁰ Augustos Replik lässt sich als weitere Irrealitätserfahrung deuten:

[Es spricht zuerst Goti:]

– [...] Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige.

– ¿Sabes, Víctor, que se me antoja que me están inventando?...

– ¡Puede ser!

Al separarse uno del otro, Víctor y Augusto, iba diciéndose éste: „Y esta mi vida, ¿es novela, es *nivola* o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción? ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él cánticos e himnos, para adormecerle, para acunar su sueño? [...]“

– ¡Hola, Orfeo!¹⁸¹

Natürlich ist hier nicht beweisbar, dass sich Augusto als Produkt eines Schreibaktes versteht, schon gar nicht eines sich gerade vollziehenden – aber auf ebendieser Unentscheidbarkeit beruht der Effekt der Passage. Nicht nur Víctor, sondern auch Leserin und Leser werden sich über ihr Mehrwissen gegenüber Augusto spätestens dann bewusst, wenn dieser nicht nur verbalisiert, dass er vielleicht erfunden wird, sondern wenige Augenblicke später genau das tut, was Víctor prophezeit – nämlich mit seinem Hund zu sprechen. Eine solche Fremdbestimmtheit in Unwissenheit ist das, was Borges – und nach ihm, in narratologischer Wendung, Genette – als den charakteristischen Effekt der Metalepse beschrieben haben:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa:

¹⁷⁹ Ebd., S. 157.

¹⁸⁰ Mir scheinen diese Entsprechungen allerdings nicht ausreichend, um von einer echten *mise-en-abyme*-Struktur zu sprechen – von einem Roman im Roman indes schon.

¹⁸¹ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 201.

tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.¹⁸²

Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.¹⁸³

Diese Erfahrung von Irrealität und Inauthentizität, die Augusto durchlebt, wird sich bei anderen Romanprotagonisten der Zwanziger- und Dreißigerjahre wiederfinden, etwa bei Mario Verdaguers Figuren. Hier bricht das damals in Spanien noch frische Wissen von der Psychoanalyse durch, und so führt auch in *Niebla* die Erfahrung des Protagonisten unmittelbar in deren Vokabular:

[Es spricht zunächst Augusto:]

– [...] Yo por lo menos sé decirte de mí que una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción...

– Pues no te mires así...

– No puedo remediarlo. Tengo la manía de la introspección.¹⁸⁴

Ende des 25. Kapitels interveniert nun der erzählte Autor in erster Person und reklamiert als Autor-Gott seine Verfügungsgewalt über die Geschichte und deren Personal. Wenngleich die Intervention kursiv abgesetzt ist und sich (noch) deutlich vom Text der erzählten Geschichte trennen lässt, verschiebt sich die Erzähltektonik hier entscheidend. Nicht nur spricht ein zuvor zwar präsenter, aber nicht naturalisierbarer Erzähler nicht mehr als heterodiegetischer, sondern als homodiegetischer. Die Kursiva konstituieren darüber hinaus auch eine neue Diegese, und auf diese Weise werden die vorigen Kapitel – sowie einige der folgenden – zur Metadiegese:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivelesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivelescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: „¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en

¹⁸² Jorge Luis Borges: *Magias parciales del Quijote*, in: Borges, Jorge Luis: *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires 1960, S. 65–69, hier S. 68–69.

¹⁸³ Genette: *Figures III*, a.a.O., S. 245.

¹⁸⁴ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 229–230. Auffällig ist, dass Augusto das Betrachten eines abgespaltenen Spiegelbilds als Introspektion bezeichnet.

*rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivelescos.*¹⁸⁵

Wie so oft in metaleptischen Texten kann der Erzähler aber schon hier seine Allmacht nicht behaupten, denn wären Víctor und Augusto wirklich nicht mehr als willfährige Marionetten ihres Autors, müssten sie wohl verstummen, sobald sich dieser entscheidet, seine Leserschaft anzusprechen. Stattdessen führen sie ihre Unterhaltung weiter. Bereits in dem ersten Wort der zitierten Erzählerintervention – *mientras* – verdichtet sich die Parallelität von Erzählwelt und erzählter Welt sowie die Tatsache, dass letztere keineswegs stillsteht, wenn sie nicht erzählt wird. Die Ansprache der Leser:innen macht die Erzählsituation noch komplexer: Der erzählte Autor bedient sich hier des Präsens („tienes“) – sogar der Verlaufsform („estás leyendo“) –, obwohl er seinen Schreibakt als zeitlich zurückliegend erzählt („sonreían“, „estaban abogando“). Durch die Ansprache seiner Leserschaft konstituiert der Erzähler also noch eine weitere Ebene, sodass sich bereits vor dem metaleptischen *showdown* des Romans eine hochkomplexe Struktur ergibt: In einer ersten Ebene (I) spricht ein als Autor modellierter, homodiegetischer Erzähler zu seinen Leser:innen – diese Ebene enthält kaum erzählerisches Substrat; in einer zweiten Ebene (II) erzählt dieser Erzähler als autodiegetisch-intradiegetischer von der Niederschrift seines Romans und der Konfrontation mit seinen Figuren; auf einer dritten Ebene (III) – und diese macht verwirrenderweise den Großteil des Romans und dessen erste 25 Kapitel aus – spielt sich die Geschichte um Augusto ab, erzählt von einem (vermeintlich) extra-, wie später indes klar wird, intradiegetischen Erzähler; eine vierte Ebene (IV) wird nur erwähnt, nämlich Gotis *nivola*, die sich als (partielle) *mise-en-abyme* zur dritten Ebene verstehen lässt.

Nach der kursivierten Erzählerintervention in Kapitel 25 folgen nun fünf Kapitel auf Ebene III: Augusto verfolgt weiter seine unglückliche Liebesgeschichte – nicht ohne von Goti mit der immer wiederkehrenden Semantik des Nebels in seiner ontologischen Krise weiter verunsichert zu werden.¹⁸⁶ Im 30. Kapitel findet sich nun der klärende Dialog, der Augusto veranlasst, später ‚Unamuno‘ aufzusuchen. Er sei ausführlich zitiert:

– Y ¿eres tú, tú, Víctor, tú el que me vienes con esas cosas?

– ¡Sí, yo, Augusto, yo, soy yo!

[...]

– Bueno, y ¿qué voy a hacer yo ahora?

– ¡Hacer..., hacer, hacer!... ¡Bah, ya te estás sintiendo personaje de drama o de novela! ¡Contentémonos con serlo de... *nivola*! [...] En el principio fue la Palabra y por la Palabra se hizo todo. Si ahora, por ejemplo, algún... *nivolista* oculto ahí, tras ese armario, tomase nota taquigráfica de cuanto estamos aquí diciendo y lo reproduce, es fácil que dijeran los lectores que no pasa nada, y, sin embargo...

¹⁸⁵ Ebd., S. 252 (Herv. und Kursiva im Original).

¹⁸⁶ So erklärt ihm Goti: „[H]ay que corroer. Y hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla“ (ebd., S. 272).

- ¡Oh, si pudiesen verme dentro, Víctor, te aseguro que no dirían tal cosa!
- ¿Por dentro? ¿Por dentro de quién? ¿De ti? ¿De mí? Nosotros no tenemos dentro. Cuando no dirían que aquí no pasa nada es cuando pudiesen verse por dentro de sí mismos, de ellos, de los que leen. El alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interior que el que le da...
- Sí, su autor.
- No, el lector.¹⁸⁷

Aufs Neue wird Víctors potenzielles Mehrwissen ausgespielt – potenziell, weil wieder kein Beweis für einen Wissensvorsprung zu erbringen ist, ein solcher aber aus dem Text hergeleitet werden kann. Humorvoll erklärt Víctor, sein Freund sehe sich wohl als Figur eines Romans – oder eben einer *nivola* – und denkt laut darüber nach, was wohl wäre, wenn ein Autor ihre Geschichte mitstenographierte. Interessanterweise unterstreicht Víctor dabei die Gleichräumigkeit und Gleichzeitigkeit eines solchen Unterfangens: „oculto ahí [...] tomase nota taquigráfica de cuanto *estamos diciendo*“. Zum Schluss des Dialogs scheint die eigene Figurenexistenz erkannt: „Nosotros no tenemos dentro“. Den Sinn ihrer Existenz, so entwickeln es die beiden in ihrem Dialog, kann ihnen nur ihre Leserschaft verleihen. Die Passage, wie auch andere Auseinandersetzungen zwischen Augusto und Víctor, lesen sich wie ein Lehrdialog: Víctor zeigt Augusto den Weg, wirkt dabei aber – und hierin liegt sicherlich etwas Klassisch-Modernes – nachgerade unheimlich, denn sein Mehrwissen kann unter Berücksichtigung der weiteren Handlung auch als Vorwissen gedeutet werden: „Sí, yo, Augusto, yo, soy yo!“ ist eindeutig Vorausdeutung auf Augustos verzweifelte Worte „Quiero vivir, vivir..., y ser yo, yo, yo“¹⁸⁸ im Angesicht seines Autors. Víctor jedenfalls wird durch den Erzähler verabschiedet und erscheint, der Chronologie der Geschichte folgend, erst wieder im Prolog: „Y se salió Víctor, dejando a Augusto perdido y confundido en sus cavilaciones.“¹⁸⁹ Spätestens nach Kapitel 30 gerät Víctor in den Verdacht, dem Erzähler näher zu stehen als Augusto, doch diese Frage bleibt ungeklärt.¹⁹⁰ Nach Augustos Tod und dem eigentlichen Ende des binnenfiktional verfassten Romans (Ebene III) lebt Víctor bis zum Prolog weiter, aber auch ihm wird ja – wie oben zitiert – mit dem Tod gedroht.

In Kapitel 31 gibt sich der Erzähler abermals als ein homodiegetischer zu erkennen:

¹⁸⁷ Ebd., S. 272–274.

¹⁸⁸ Ebd., S. 283.

¹⁸⁹ Ebd., S. 276.

¹⁹⁰ Die Tatsache, dass ‚Unamuno‘ Augustos Fiktivität ständig betont, sich zum Seinsstatus Víctors aber nur sehr vage äußert, lässt auf eine Sonderstellung Víctors schließen. In der Literatur zum Thema finden sich nur wenige Untersuchungen zur Figur Víctors. Eine eingehende Analyse liefert Francisco Orejas: *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid 2003. Die Untersuchung zeigt, wie schwierig die narratologische Analyse der Figur ist, macht sie Víctor doch kurzerhand zum „autor implicado“ (ebd., S. 235) des Romans (wie im Übrigen auch ‚Unamuno‘).

Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma, en decisión de suicidarse. Quería acabar consigo mismo, que era la fuente de sus desdichas propias. Mas antes de llevar a cabo su propósito, como el náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato.¹⁹¹

Es verwirrt, dass ‚Unamunos‘ Einstellen des Schreibvorgangs bei Ankunft Augustos zwar durch den Übergang der Erzählhaltung zur Ich-Erzählung fingiert wird, die Erzählerstimme aber dieselbe bleibt und auch der Erzählprozess mitsamt seinen performativen Implikaten fortgesetzt wird. Lediglich das Medium wird binnenfiktional gewechselt: zunächst schreibt ‚Unamuno‘, dann erzählt er. Erst mit dem späteren Satzsatz „Y aquí está la historia de Augusto Pérez“¹⁹² beendet ‚Unamuno‘ die Geschichte wirklich. Dieser Satzsatz ist aber alogisch: Die Schließung des narrativen Rahmens erfolgt zu spät, da sie hinter das Kapitel 30, und damit hinter die metaeptische und handlungsdeterminierende Intervention Augustos positioniert ist. ‚Unamuno‘, so scheint es, hat die ursprünglichen Schlusskapitel seines Romans verworfen und sie durch die neue Geschichte ersetzt. Die Begegnung von Augusto mit seinem Autor muss also eine neue Geschichte sein, die nicht geplant war, und wird daher im Hinblick auf die narratoriale Ebenentektonik nur schwer verständlich: Gehen wir davon aus, dass der erzählte Autor ‚Unamuno‘ bereits die Geschichte Augustos verfasst hat, dann lesen wir jetzt eine andere, nämlich diejenige, in denen die Figur von ihrem vorgefassten Schicksal abweicht.

Nun aber zu der Auseinandersetzung zwischen ‚Unamuno‘ und Augusto, der ankündigt, sich das Leben zu nehmen:

[Es spricht zunächst Augusto]:

– ¡Acabe usted de explicarse de una vez, por Dios! [...]

– Pues bien: la verdad es, querido Augusto, – le dije con la más dulce de mis voces –, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes...

– ¿Cómo que no existo? – exclamó.

– No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nivola*, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto.¹⁹³

¹⁹¹ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 277. Auch hier erweist sich der Blick auf das erste Manuskript von 1907 als aufschlussreich: Unamuno hatte dort noch „de todo este relato“ geschrieben. Die Änderung zeigt, wie minutiös geplant die diegetische Verschachtelung des Romans ist.

¹⁹² Ebd., S. 296.

¹⁹³ Ebd., S. 278–279. Im Zusammenhang mit Augustos frecher Antwort an seinen Autor seien nochmals die Einschätzung Genettes und Borges', die weiter oben zitiert wurden, ins Gedächtnis gerufen. Augusto entgegnet nämlich: „– No sea, mi

Als wäre die Einsicht in die eigene Fiktivität nicht verstörend genug, erfährt Augusto jetzt sogar, dass er ohnehin sterben wird, weil ‚Unamuno‘ dies so vorgeesehen habe. Der Autor-Erzähler unterstreicht nun nachdrücklich, dass diese Version der Geschichte schon geschrieben sei: „Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más [...]“¹⁹⁴ und „Está ya escrito y no puedo volverme atrás. Te morirás.“¹⁹⁵ Augusto verlässt daraufhin trotzig das Direktorenbüro in Salamanca. Leser:innen werden an dieser Stelle in völliger Unklarheit darüber gelassen, ob das folgende Kapitel 32 noch Teil von ‚Unamunos‘ Romanplanung oder diesem völlig entglitten ist.¹⁹⁶ Anhand von Augustos Tod jedenfalls lässt sich die Frage nicht beantworten. Nach einem viel zu üppigen Abendessen („– Que me traigas ahora... ¡qué sé yo!..., jamón en dulce, fiambres, foie-gras, lo que haya...“¹⁹⁷) wird ihm übel. Durch diesen kulinarischen Exzess, mit dem Augusto versucht, sich seine Existenz zu beweisen („¡Edo, ergo sum!“¹⁹⁸) erleidet er einen Schwächeanfall. Das übrige Romanpersonal sieht in dem Mahl den Grund für Augustos Ableben (ob suizidal oder nicht). Der Betroffene selbst aber nimmt den Tod als unmittelbare Fremdeinwirkung wahr, ruft nach Papier und schreibt: „Salamanca. Unamuno. Se salió usted con la suya. He muerto. Augusto Pérez [...]“¹⁹⁹ und weist seinen Diener an, das Telegramm nach seinem Tod abzuschicken.

Das Telegramm kommt an – und ‚Unamuno‘ hatte nicht mit Post gerechnet. Das Telegramm hat entweder die Grenze zwischen Metadiegeese und Diegeese überquert, oder die Welt, die ‚Unamuno‘ erzählt und die, in der er erzählt, sind zu diesem Zeitpunkt der Geschichte längst amalgamiert – was einleuchtender erscheint. Doch wer bestimmt in solch einer Hybridwelt den Fortgang der Geschichte? Wessen *discours* konstituiert wessen *histoire*? Spätestens hier führt *Niebla* virtuos die Möbiusbandstruktur vor, die expansiv-metaleptische Texten zugrunde liegt: Eine Welt wird erzählt durch einen Erzählakt, der in ihr selbst stattfindet. Narratoriale Autorität ist in einer solchen Welt prekär.

Der entmachtete Autor-Erzähler teilt zu Anfang des 33. Kapitels dementsprechend seine Überraschung und seinen Wissensrückstand mit:

querido don Miguel [...], que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...“ (ebd., S. 279).

¹⁹⁴ Ebd., S. 284.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Garrido Ardila: *La construcción modernista de Niebla*, a.a.O., S. 90, schreibt der Unterredung harmonisierenden Charakter zu: „Con la visita de Augusto al autor se culmina la armonización en metalepsis de los niveles extratextual e intratextual que se perciben nítidamente a lo largo de *Niebla*. Unamuno incide así en una de las características esenciales de la novela modernista: la concepción del ejercicio de novelar como una reflexión sobre el género novelesco. Y, sobre todo, logra fundir los niveles intra y extratextuales además de la realidad y la ficción de modo novedoso y transgresor.“

¹⁹⁷ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 288.

¹⁹⁸ Ebd. (Herv. aufgehoben).

¹⁹⁹ Ebd., S. 290.

Cuando recibí el telegrama comunicándome la muerte del pobre Augusto, y *supo luego las circunstancias todas de ella*, me quedé pensando en si hice o no bien en decirle lo que le dije la tarde aquella en que vino a visitarme y consultar conmigo su propósito de suicidarse.²⁰⁰

Obwohl die genauen Umstände von Augustos Tod ‚Unamuno‘ also nicht bekannt sind, beansprucht er die Verantwortung für den Tod seiner Figur: ‚Y hasta me arrepentí de haberle matado.²⁰¹ Der Agon zwischen Autor und Figur, so zentral in Unamunos Philosophie, erfährt hier seinen Höhepunkt. Augusto erscheint ‚Unamuno‘ im Traum und fordert ihn auf, die *nivola* seiner Abenteuer zu schreiben. Auf die Entgegnung ‚¡Está ya escrita!²⁰² antwortet Augusto enigmatisch ‚Lo sé, todo está escrito [...]‘²⁰³, worauf ‚Unamuno‘ nach dem Aufwachen mit dem Schlusssatz ‚Y aquí está la historia de Augusto Pérez [...]‘²⁰⁴ reagiert. Mit diesem Ende der Kerngeschichte kommt es nun zu völliger Verwirrung: Welche Geschichte wurde hier beendet? Es kann sich nur um die verschmolzenen Geschichten der Ebenen II und III handeln, nicht aber um den eigentlich vorzeitig verfassten Roman, den ‚Unamuno‘ immer wieder anspricht. Und spätestens mit dem Prolog, der sich binnenchronologisch anschließt, wird auch dieser Schluss des Romans wieder hinfällig.

Der rätselhafte Schlusssatz beendet den Roman ohnehin nicht ganz: Es folgt die nach Cervantes’ *Coloquio de los perros* modellierte *Oración fúnebre por modo de epílogo*,²⁰⁵ in der ein abermals heterodiegetischer Erzähler ausführlich einen inneren Monolog von Orfeo, Augustos Hund, wiedergibt. Auch dieser entweicht in den titelgebenden Nebel und stirbt zu Augustos Füßen. Dessen Hausangestellte, die die zahlreichen metaleptischen Eskalationen, die auch ihre Welt hätten affizieren müssen, offensichtlich unbeschadet überlebt haben, betrauern zum Romanabschluss beide. Ebenso überlebt auch Goti, der uns bei der Relektüre des Prologs ja wieder begegnet. Zu welchem Buch dieser nun aber eigentlich seinen Prolog schreibt, ist bei einer Zweitlektüre weit unklarer als zu Beginn des Romans.

Mit *Niebla* also verfasst Miguel de Unamuno einen der erzähltheoretisch komplexesten Romane überhaupt und treibt die Literaturtheorie an ihre Grenzen. Die Ebenentektonik des Romans ist nicht ausgewogen, was im Augenblick der Analyse Probleme bereitet und zugleich das Ziel erreicht, das Streben nach formaler Harmonie bei Rezipient:innen offenzulegen: Erzählebenen gehen zum Ende des Romans hin nur partiell in anderen auf, begonnene narratoriale Rahmen werden nicht geschlossen, *mise-en-abyme*-Strukturen werden angedeutet, aber nicht voll realisiert und sind nur bedingt symmetrisch. *Niebla* liest sich als ein

200 Ebd., S. 294 (meine Herv.).

201 Ebd.

202 Ebd.

203 Ebd.

204 Ebd., S. 296.

205 Vgl. für den paratextuellen Cervantes-Bezug Unamunos z. B. Friedman: *Quixotic Inscriptions*, a.a.O.

Katalog metafiktionaler Strukturen, seziiert jede einzelne von ihnen und liefert in Erzählerrede auch gleich Hinweise ihrer Interpretation.

Auf das philosophische Substrat, das in den einleitenden Worten zu Unamuno weiter oben knapp veranschaulicht wurde, konnte diese synoptisch-analytische Lektüre des Romans kaum eingehen. Dies wurde in den zahlreichen hier anzitierten Monographien bereits unternommen. Erzähltheoretisch bleiben drei Aspekte näher zu beleuchten, nämlich die Frage nach der Bewertung des Figurenbewusstseins in *Niebla*, das dortige Zusammenspiel von *histoire* und *discours* sowie die Frage, ob – und wenn ja, wie – die Befunde unsere Einordnung des Romans in die literarische Moderne beeinflussen.

2.2.2.2 Metaleptisches Figurenbewusstsein und die „Usurpation der Diskursebene“

Niebla funktioniert nach Häsner „strukturanalog“²⁰⁶ zu Pirandellos Novelle *Tragedia d'un personaggio*. Er spricht sich aus zwei Gründen dagegen aus, Augusto Pérez transgressives (beziehungswise hier: metaleptisches) Figurenbewusstsein zuzuschreiben: Augusto werde zum einen erst „von seinem Autor zum Figurenbewusstsein gebracht.“²⁰⁷ Zum anderen werde die Diskursebene beim Zusammenreffen von Augusto und ‚Unamuno‘ nicht tangiert, es handele sich bei ihrer Unterredung um ein „*histoire*-immanentes Ereignis“, in dem es „keine Simultaneität zwischen sich vollziehendem Erzählakt und erzähltem Geschehen“²⁰⁸ gebe.

Nun ist es gewiss unstrittig, dass Augustos Seinskrise erst im Angesicht seines Autors eskaliert und er erst hier endgültig seine Fiktivität begreift. In Aussagen wie

„[...] ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?“²⁰⁹

Lo que yo necesito es alma, alma, alma.²¹⁰

Y se dijo [Augusto]: „[...] Parece que al plantear cada uno de estos árboles en este sitio les ha dicho el hombre: ‚¡Tú no eres tú!‘ [...]“²¹¹

Yo por lo menos sé decirte de mí que una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción...²¹²

²⁰⁶ Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 84–85.

²⁰⁷ Ebd., S. 84, Anm. 127.

²⁰⁸ Alle Zitate ebd.

²⁰⁹ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 169.

²¹⁰ Ebd., S. 182.

²¹¹ Ebd., S. 213.

²¹² Ebd., S. 229.

[A]quella calma le hacía que hasta dudase de su propia existencia. „Si yo fuese hombre como los demás – se decía –, con corazón; si fuese siquiera un hombre, si existiese de verdad [...]“²¹³

zeigt Augusto aber schon vor seiner Unterredung mit ‚Unamuno‘ Symptome seiner Dissoziation von der Realität. Die Bewusstwerdung seiner Fiktivität ist ein Prozess, aus dessen Beschreibung *Niebla* entscheidend seine Effekte speist (auf die Andeutungen Víctors und seine unheimlichen Ahnungen wurde bereits hingewiesen). Ihr sprachliches Substrat findet diese graduelle Bewusstwerdung in Kommentaren wie dem schon zitierten „¿Sabes, Víctor, que se me antoja que *me están inventando?*...“²¹⁴

Dies führt zu Häsners zweitem Einwand, der Abwesenheit einer pseudo-performativen *histoire-discours*-Relation. Er führt aus:

Auch bei Unamuno bleibt die Ebene des narrativen Diskurses sakrosankt, d. h. es gibt keine Simultaneität zwischen sich vollziehendem Erzählakt und erzähltem Geschehen. Die Begegnung zwischen dem Autor und seiner Figur ist ein *histoire*-immanentes Ereignis, d. h. sie findet zwischen der Figur und dem Autor nicht als erzählendem, sondern als erlebendem Subjekt statt.²¹⁵

Häsner ist mit Blick auf die übergeordnete Gesamterzählebene zuzustimmen: Bei einer diegetischen Verschachtelung in der Form, in der sie uns in *Niebla* begegnet, ist die Vorzeitigkeit der metadiegetischen Ebenen immer schon impliziert und die Nachzeitigkeit der Erzählung – hier zudem vermittelt durch ein Vergangenheits-tempus – die Regel. In *Niebla* jedenfalls werden Metalepsen tatsächlich mehr propositional vermittelt als (pseudo-)performativ ausgeführt.²¹⁶ Von Relevanz ist hier aber die Frage, ob Binnenerzähler ihren eigenen *discours* produzieren. Nur wenn man dies zugrunde legt, lassen sich auch Transgressionen zwischen Metadiegesen als Interferenzen zwischen *histoire* und *discours* fassen. In diesem Fall müsste man für jede Erzählebene eine *histoire-discours*-Opposition veranschlagen und eine Affizierung von beidem binnenfiktional zwischen Metadiege und Diegese etwa dort ansetzen, wo in *Niebla* ab Kapitel 30 der Autor-Erzähler ‚Unamuno‘ die Kontrolle über die Geschichte verliert, den eigentlich geplanten Roman nicht erzählt und die stattdessen vermittelte Romanhandlung sich vor allem durch das Agieren autonomer Figuren konstituiert. Die Interferenz zwischen *histoire* und *discours* ist der narratorialen Nachzeitigkeit wegen dann eine implizite.

²¹³ Ebd., S. 269.

²¹⁴ Ebd., S. 201 (meine Herv.). In späteren Romanen von Autoren wie Mario Verdaguer (siehe unten, Kap. 5.3) wird eine solche Bewusstwerdung über die eigene Fiktivität zur eigentlichen Romanhandlung.

²¹⁵ Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 84, Anm. 127.

²¹⁶ Wie oben ausgeführt, möchte ich beide Formen als äußere Pole eines skalierbaren Metalepsenkonzepts verstanden wissen.

2.2.2.3 *Niebla* als Roman einer „agonalen Modernität“

Niebla bringt mit all seinen Leerstellen die Erzähltheorie an ihre Grenzen. Ist dieser Roman einerseits so komplex verfasst, dass man bestimmte Passagen kaum erfassen kann, so bricht stellenweise gleichzeitig ein nachgerade thesenhafter Erzählmodus durch. Diese Opposition ist dem Roman eigen und bereitet der Forschung seit jeher Schwierigkeiten. Weit weniger intrikat erscheinen diese Widersprüche, wenn man ihn als Übergangstext liest, in dem Anliegen der literarischen Moderne erörtert, aber nicht durchgehend umgesetzt werden. Das prononcierte Substrat thetischer Erzählweisen kann dann als weiteres Argument für das betrachtet werden, was Jochen Mecke als „agonale Modernität“ von *Niebla* bezeichnet hat.²¹⁷

Mecke beobachtet einerseits, im Einklang mit der etablierten Forschungsmeinung, die grundlegende Mimesiskritik Unamunos und beschreibt klassische Mechanismen der Offenlegung des eigenen Konstruktcharakters:

In radikaler Opposition zum realistisch-naturalistischen Roman ist die Figurendarstellung in *Niebla* nicht auf die Erzeugung dessen angelegt, was seit Michael Riffaterre und Roland Barthes als *illusion référentielle* bezeichnet wird, sondern auf dessen Zerstörung. Durch die *reductio ad nihilum* der Figuren auf den Schattenriß eines eindimensionalen Menschen wird deren fiktionaler Charakter unterstrichen. Der Roman wird durch diese Illusionsbrechung autoreferentiell. Er verweist beständig auf sich selbst als Artefakt.²¹⁸

Dem entgegen steht nun aber die Stimme des realen Philosophen Miguel de Unamuno in Salamanca, dessen Dominanz nicht selten durchschlägt:

Damit geraten die bisher analysierten Elemente des Romans, die dessen Modernität unter Beweis stellen, in einen Konflikt mit dem ebenfalls als Kriterium von Modernität definierten Rückzug des Autors. Denn die unbestreitbare Modernität der im

²¹⁷ Jochen Mecke: *Aus-Ein-Ander-Setzung: Die agonale Modernität von Miguel de Unamunos Roman Niebla (1914)*, in: Vietta, Silvio/Kemper, Dirk (Hgg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, S. 395–424.

²¹⁸ Ebd., S. 404. „*Niebla* scheint die kopernikanische Revolution der ästhetischen Moderne vollzogen zu haben: Nicht mehr der Autor verwirklicht seine Intentionen, indem er sich des Signifikanten als Mittel zum Ausdruck bestimmter Bedeutungen bedient, sondern diese Bedeutungen entspringen offenbar der Kontingenz einer völlig befreiten Sprache. *Niebla* gibt mithin einen frühen Vorgeschmack auf die vom französischen *nouveau roman* betriebene Autoreferenz und Autoproduktivität der Sprache“ (ebd., S. 408). Ohne eine Teleologie implizieren zu wollen, sehe ich selbst eher bei Azorín als bei Unamuno strukturelle Homologien zum *Nouveau roman*. Diese hatte – unter anderen Vorzeichen – bereits Antonio Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid 1980, postuliert, worin Mecke allerdings „kompensatorische Thesen“ (Mecke: *Aus-Ein-Ander-Setzung*, a.a.O., S. 400) angesichts eines topischen Rückstandsvorwurfes an die spanische Literatur sieht.

Roman verwendeten narrativen Verfahren wird unmißverständlich in die Anführungszeichen der Autorenrede gesetzt.²¹⁹

Meckes Schlussfolgerung ist so treffend wie unpopulär: „Die moderne Destruktion der Repräsentation schlägt in eine Repräsentation moderner Destruktion um.“²²⁰ In abweichender Terminologie könnte man das Beobachtete als einen performativen Widerspruch Unamunos deuten, der (aus seiner Sicht) konventionelles Erzählen überwinden will, sich dafür aber eben dessen bedient.²²¹

Meckes Gesamteinschätzung von *Niebla* weist bereits auf die Postmoderne voraus:

Niebla verharrt [...] in der Grätsche zwischen prämoderner Repräsentation, moderner Selbstpräsenz des Textes und der distanzierten Brechung dieser Selbstpräsenz, aus der postmoderne Schreibweisen die ästhetischen Konsequenzen ziehen. Hierin liegt die im Roman artikuliert Agonie einer Moderne, die nicht postmodern werden will. *Niebla* formuliert mit der literarischen Moderne die Kritik des Subjektes, ohne es jedoch im Roman selbst in Sprache aufzulösen.²²²

Die Idee ist bestechend, doch soll sie für die folgenden Überlegungen leicht abgeschwächt werden. Der Eindruck, die Agonie von *Niebla* bestehe darin, „nicht postmodern werden [zu wollen]“,²²³ impliziert einen Standpunkt *ex post*. Vieles spricht allerdings dafür, *Niebla* ohne zugrundeliegende Teleologie als Zeugnis eines komplexen Aushandlungsprozesses darüber zu lesen, was man 1914 für innovativ hielt.

Meckes Ansicht, dass sich bei Unamuno im Allgemeinen und in *Niebla* im Besonderen nicht die literarische Moderne *par excellence* zeigt, sowie die hier

²¹⁹ Ebd., S. 409.

²²⁰ Ebd., S. 410.

²²¹ „Die berühmte Begegnung zwischen Autor und Figur in *Niebla* zeigt an, daß der Autor selbst unter das Gesetz der Repräsentation fällt. Die Struktur der Repräsentation wird in *Niebla* nicht zerstört. Sie wird vielmehr selbst repräsentational“ (ebd., S. 414), und später: „Es findet keine Revolution der Romanform statt, welche die Hierarchie von Autor einerseits und Figur, Form und Sprache andererseits umkehrt; Positionen werden also lediglich ausgetauscht und grundlegende Strukturen der Romanform beibehalten“ (ebd., S. 415).

²²² Ebd., S. 417.

²²³ Siehe auch ebd.: „Schafft der moderne Roman die traditionellen Formkategorien ab, so hält Unamuno, hierin der Postmoderne vergleichbar, diese im Modus bewußt behaupteter Inauthentizität als Simulationen, als Repräsentationen ohne vorgängige Präsenz aufrecht.“ Neuschäfer hingegen spricht sich gegen den argumentativen Sprung in die Postmoderne aus: „Andererseits muss man *Niebla* aber auch von der metaphysischen Gleichgültigkeit postmoderner Erzählkunst abheben, so sehr das schon von Unamuno betriebene selbstbezügliche Spiel mit verschiedenen Fiktions-ebenen und ihrer Zuordnung rein erzähltechnisch in die Zukunft weisen mag“ (Neuschäfer: *Unamuno: Niebla (1914)*, a.a.O., S. 166), und weiter: „Letztlich steht Unamuno Calderón noch näher als etwa Italo Calvino oder Javier Marías“ (ebd.).

vorgenommene Extrapolation dessen, *Niebla* als einen Text unter vielen zu lesen, dürfte bei einem Großteil der Forscher:innen auf Ablehnung stoßen. Dabei versteht sich diese Position nicht als Angriff, sondern – im Gegenteil – als Versuch, Unamunos Roman als Scharnierstelle zwischen zwei literarhistorischen Polen zu deuten, die stets als miteinander inkompatibel gegeneinander ausgespielt werden, nämlich die politisch-philosophische Literatur der spanienzentrierten Achtundneunziger auf der einen und die europäische Literatur der literarischen Moderne auf der anderen Seite. So bezieht sich Manuel Cifo González zur Definition *der* Literatur von 1898 auf die frühen Aufsätze Azoríns und findet dann „todos y cada uno de los rasgos señalados por el escritor alicantino“²²⁴ in *Niebla*:

[E]l deseo de estudiar la realidad – que no hay que confundir con el realismo decimonónico, contra el que reaccionan al unisono –; el espíritu de lucha y de rebeldía frente a la incultura, la apatía y la intransigencia de los españoles; la influencia recibida de filósofos y pensadores europeos como Schopenhauer, Nietzsche o Kierkegaard; el interés o, cuando menos, la curiosidad por el anarquismo; una marcada preocupación ética; un cierto neorromanticismo, y una decidida voluntad de renovar el lenguaje.²²⁵

Seine Schlussfolgerung, „[...] que esta novela unamuniana es fruto del ambiente ideológico, político, social y cultural generado, en buena medida, a raíz del llamado ‚Desastre del 98‘“²²⁶ steht diametral der langjährigen Forderung Bénédicte Vauthiers entgegen, die im selben Sammelband fordert, man möge endlich anerkennen, „[...] que el ‚Unamuno novelista‘ no fue en absoluto un escritor ‚noventayochesco‘, sino un escritor *moderno* cercano a la práctica novelesca de Cervantes y a la teoría estética de su ‚hermano enemigo‘ Ortega y Gasset.“²²⁷ Doch auch diese Sichtweise ist extrem: Ortega nennt in seinem epochemachenden Essay *La deshumanización del arte* (1925) fast keine Namen – auch nicht den Unamunos. Dies ist aber nicht als Angriff im Kontext eines bereits angespannten Verhältnisses zwischen Unamuno und Ortega zu bewerten, sondern Zeichen einer differenzierten Moderne: Ortega dachte wahrscheinlich an ganz andere Autor:innen, nämlich an die von ihm in denselben Jahren geförderten *nova novorum*, die sich ihrerseits auf andere Weise von etablierten Schreibtechniken absetzen als Unamuno – und zumindest für jemanden wie Ortega dabei eine genauso wichtige Rolle spielen wie dieser.²²⁸ *Niebla* ist also an keinem der Moderne-Pole 1898 oder *novela deshumanizada* zu verorten, sondern der Schwellentext zwischen ihnen.

²²⁴ Cifo González: *Niebla enmarcada en el contexto de la Generación del 98*, a.a.O., S. 99.

²²⁵ Ebd., S. 84.

²²⁶ Ebd., S. 99.

²²⁷ Vauthier: *El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno*, a.a.O., S. 502 (Herv. im Original).

²²⁸ Daher ist Gómez Trueba zuzustimmen, wenn sie erklärt: „Pero caeríamos en un

2.2.2.4 Schlussfolgerungen: Noch einmal Galdós

Unamunos Rolle in den nun folgenden Überlegungen zur Literatur der Zwanziger- und Dreißigerjahre ist die eines Vermittlers – und die Analyse von *Niebla* verdeutlicht, warum: Ist die herausgehobene Stellung dieses Romans als Schlüsseltext der spanischen Moderne unhintergebar, so kommen einem nach dem detaillierten Blick auf Galdós' *El amigo Manso* einige Prinzipien doch erstaunlich bekannt vor. Die Galdós-Forschung hat auf diesen Sachverhalt immer wieder unbefangen hingewiesen. Es finden sich nicht nur thematische, sondern auch (beinahe) wörtliche Überschneidungen zwischen den Romanen. Thematisch gleichen sich u. a. die Liebesgeschichte, das Scheitern eines schwachen Protagonisten (Máximo/Augusto) und die Parallelen in den weiblichen Hauptrollen (Eugenia/Irene).²²⁹ Bezüglich der Semantik genügt es, einige Abschnitte gegenüberzustellen:²³⁰ So erklärt Manso, er sei ein Wesen „sin carne ni hueso“²³¹ und eine Chimäre, „sueño de sueño y sombra de sombra“.²³² Augusto erklärt seinem Freund

error si relacionáramos la poética novelesca de Unamuno con la poética vanguardista y deshumanizada preconizada por Ortega y seguida por tantos jóvenes narradores que, por las mismas fechas, también se oponían tajantemente a la estética del realismo. Efectivamente, nada más lejos de la concepción unamuniana de la novela que los postulados orteguianos a favor de un arte deshumanizado“ (Gómez Trueba: *Introducción*, a.a.O., S. 56–57). Anstatt nun aber Primärtexte zu vergleichen, zitiert sie Unamuno und Ortega und stellt den von ersterem postulierten ubiquitären Autobiographismus mitsamt Erzählerinterventionen der Forderung des letztgenannten gegenüber, der Autor dürfe „seinen Hermetismus nicht durchbrechen“: „Mientras que para Ortega el autor no debe nunca interferir en el texto, rompiendo su hermetismo, y remitiéndonos a la realidad, en el caso de Unamuno, no hay más que pensar en la obra estudiada [sc. *Cómo se hace una novela*] así como en otras muchas suyas, como la misma *Niebla*, para deducir que tales interferencias estaban más que justificadas dentro de su particular concepción novelística“ (ebd., S. 58). Dies ist zwar nicht falsch, trifft aber den entscheidenden textstrukturellen Unterschied zwischen Unamuno und den von Gómez Trueba erwähnten (aber nicht benannten) *jóvenes narradores* nicht. Diesen Unterschied herauszuarbeiten ist das Anliegen der folgenden Kapitel, in der Überzeugung, dass programmatische Aussagen – auch die Ortegas, siehe unten – bei der Rekonstruktion poetologischer Entwicklungslinien weit weniger brauchbar sind als die Primärtexte der Autor:innen, die in Debatten wie der um Unamuno und Ortega oftmals nicht einmal genannt werden. Auch Mecke: *Aus-Ein-Ander-Setzung*, a.a.O., S. 410, erklärt: „Die von Ortega y Gasset für die Moderne veranschlagte *deshumanización del arte* [...] scheint in *Niebla* in deren *rehumanización* umzuschlagen.“

²²⁹ Dies alles stellt Gullón: *Técnicas de Galdós*, a.a.O., S. 80, fest. Dazu auch Gómez Trueba: *Introducción*, a.a.O., S. 37.

²³⁰ Ich übernehme die Beobachtung von Gullón: *Técnicas de Galdós*, a.a.O., S. 75–76.

²³¹ Pérez Galdós: *El amigo Manso*, a.a.O., S. 143.

²³² Ebd., S. 144.

in *Niebla*: „Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción.“²³³ Funktionalisiert werden diese Selbstaussagen fiktiver Figuren identisch. Ribbans formuliert überzeugend: „Se plantea así en embrión la cuestión fundamental de la novela: libre albedrío frente a determinismo. ¿Disponen realmente de libertad los seres humanos?“²³⁴ Auch Dotras sieht, dass sich die beiden Romane gleichsam komplementär zueinander verhalten: „Manso es el sueño de su autor; Augusto soñará ser real“²³⁵, schlussfolgert sie in ihrer vergleichenden Analyse.

Genauso wie der Unamuno-Forschung, fällt auch dem Autor selbst der Umgang mit dem Galdós-Substrat schwerer. In einem Brief an seinen Kollegen erklärt er 1898:

¡Si usted supiera cuántas veces recuerdo a su *Amigo Manso*! No es que lo haya visto, lo he sentido dentro de mí. Aquí maduraron mis gérmenes hipocondríacos y de tal modo he debido hacerme que cuando publiqué mi novela *Paz en la guerra* no faltó quien dijese que los personajes eran reales, excepto uno que no pasaba de un ente de razón. Y en ese ente de razón me había puesto a mí mismo, había trazado una autobiografía.²³⁶

Gullón stellt dazu lakonisch fest: „No hacía falta la confesión, pero tampoco sobra“²³⁷ und hat damit vor allem angesichts Unamunos eigener Darstellung der Angelegenheit in der Öffentlichkeit recht. Dessen Meinung zu Galdós war ambivalent,²³⁸ sein Ton ihm gegenüber „a curious mixture of stinted praise, outright condemnation and helpful suggestions.“²³⁹ Wie Chonon Berkowitz anhand der Korrespondenz beider und mit Hilfe von Gesprächen mit Galdós' Familie herausgearbeitet hat,²⁴⁰ kühlte kurz vor Galdós' Tod die enge Freundschaft der beiden Schriftsteller schlagartig ab. 1920 sah sich *El Liberal* gezwungen, den Eindruck des Feuilleton-Publikums zu korrigieren, dass sich Unamuno bei einer Veranstaltung zum Gedenken an Galdós im Ton vergriffen habe.²⁴¹ Eine Kolumne anonymen Autorschaft namens *Restableciendo la verdad* und mit der Überschrift *Lo que ha dicho Unamuno de Galdós* erklärt, die Rede, die der geschätzte Beiträger von *El Liberal*, Don Miguel de Unamuno, anlässlich des Todes von Galdós gehalten

²³³ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 275.

²³⁴ Ribbans: *Niebla y Soledad*, a.a.O., S. 117. Ribbans bildet in der Unamuno-Forschung eine Ausnahme, wenn er *El amigo Manso* als „otra posible fuente“ (ebd., S. 91) von *Niebla* liest.

²³⁵ Dotras: *La Novela Española de Metaficción*, a.a.O., S. 92.

²³⁶ Zit. in Gullón: *Técnicas de Galdós*, a.a.O., S. 73–74, außerdem Berkowitz: *Unamuno's Relations with Galdós*, a.a.O., S. 322.

²³⁷ Gullón: *Técnicas de Galdós*, a.a.O., S. 74.

²³⁸ Siehe auch oben im Zusammenhang mit den Rezensionen von *El amigo Manso*, Anm. 81.

²³⁹ Berkowitz: *Unamuno's Relations with Galdós*, a.a.O., S. 321.

²⁴⁰ Dass der Quellenwert dieser beiden Formate begrenzt ist, versteht sich von selbst.

²⁴¹ Berkowitz zeichnet diese Kontroverse detailliert anhand der salmantinischen Presse nach, siehe Berkowitz: *Unamuno's Relations with Galdós*, a.a.O., S. 332–333.

habe, sei so ungerecht besprochen worden, dass man sich gezwungen sehe, den Text der Klarstellung halber abzudrucken:²⁴² „Por él verán nuestros lectores la distancia que va de las palabras siempre sabias del maestro y las enormidades que, sin duda por error de información, se le habían atribuido.“²⁴³ Der darauf folgende Text ist tatsächlich nicht beleidigend, stellt in schmeichelhaftem Ton Galdós aber als einen Schriftsteller von gestern dar, seine Romane als Epen der urbanen Mittelschicht.²⁴⁴ Unamunos Rede enthält einen immer wieder anekdotisch zitierten Passus, in dem er sich, wenn auch rhetorisch geschickt, unverkennbar von dem Realisten distanziert: „Para juzgar a Galdós, acaso no sea yo el más adecuado; lo eran, sí, aquellos que pueden llamarse nietos suyos, de una generación no tan inmediata, porque siempre hay en los hijos tendencia a la crítica, a la rebelión contra sus padres.“²⁴⁵ Ein Jahrzehnt nach Galdós' Tod schreibt Chonon Berkowitz Unamuno persönlich und konfrontiert ihn in einem Brief mit weiteren kritischen Anmerkungen zu Galdós, die dieser einige Jahre zuvor veröffentlicht hatte. Unamunos Antwort enthält einige boshafte Zeilen. So behauptet er zunächst, Galdós habe die jungen Menschen nicht begeistern können:

[...] Galdós no podía unir en torno de sí a los jóvenes porque era un hombre solitario, taciturno – apenas hablaba – de escasa sociabilidad y que vivía una vida aparte, absorto en el mundo novelesco que iba creando. [...] Los jóvenes le respetaban, muchos le querían pero no le trataban ni le frecuentaban.²⁴⁶

Den Umfang des Galdós'schen Werkes – so Unamuno – haben wir dessen prekärer ökonomischer Situation zu verdanken, die ihn, mit negativem Effekt auf die Qualität seines Schreibens, in eine industrielle Romanproduktion geführt habe:

²⁴² Ohne Autor: *Lo que ha dicho Unamuno de Galdós*, in: *El Liberal* (15.02.1920), S. 3: „Como se ha comentado tan injusta y ligeramente el discurso de nuestro insigne colaborador, D. Miguel de Unamuno, con motivo de una velada que se celebró en Salamanca en honor de Galdós, no [sic, gemeint ist „nos“, D. Z.] creemos en el deber – sin perjuicio de lo que él quiera decir, si fuese preciso – de publicar un extracto de la oración de Unamuno [...].“

²⁴³ Ohne Autor: *Lo que ha dicho Unamuno de Galdós*, a.a.O.

²⁴⁴ „Creó un mundo triste, el mundo de la clase media, de la tragedia silenciosa que lucha lágrima a lágrima, grito a grito, dolor a dolor; es la epopeya de la clase media urbana, no aldeana ni obrera, que se deja adormecer en la costumbre de nuestra España; la clase que busca el destinillo, la subsistencia diaria.“ Auch die Tatsache, dass Galdós für den Nobelpreis nominiert, aber nicht gewählt wurde, hätte bei solch einer Veranstaltung vielleicht nicht – oder anders – zur Sprache kommen sollen: „Lo ocurrido cuando el premio Nobel, fué vergonzoso; me escribía el bibliotecario de la Nobel de Stockolmo que no pasaba día sin que recibieran cartas ni telegramas diciendo que a Galdós, no; a cualquiera;“ (beide Zitate ebd.).

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Berkowitz: *Unamuno's Relations with Galdós*, a.a.O., S. 337.

Tuvo, a la vez, que trabajar para poder vivir y esto, a que acaso debemos la vastedad de su obra, contribuyó no poco a estropear ésta. Pues no cabe desconocer que con todo su genio, y le tuvo como novelista, como hizo del novelar un oficio cayó no pocas veces en industrialismo. Se puso a fabricar novelas. Y en serie.²⁴⁷

Die Figurendarstellung liege Galdós nicht, ganze Zeitungsartikel lege er seinen viel zu geschwätzigen Figuren in den Mund:

Los personajes de sus dramas y novelas hablan demasiado para decir muy poco, se dejan llevar de la voluptuosidad de la conversación por la conversación misma – españoles de café al cabo! – y hasta pronuncian, a modo de discursos, artículos de periódico.²⁴⁸

Insgesamt seien seine Figuren spätestens für das Publikum der Dreißigerjahre unerträglich und der Autor schlichtweg anstrengend:

¡Aquellos inacabables monólogos de los locos o semilocos de sus novelas, llenos de estribillos, muletillas y frases hechas! Se vive, se imagina y se siente hoy muy a prisa para soportar eso. Me parece que Galdós hoy cansa a los lectores españoles.²⁴⁹

Es drängt sich hier die Frage auf, inwiefern Unamunos persönliche Animositäten für die Geschichte und Struktur der Metalepse relevant sind. Sie sind es durchaus: Wie später noch mit Blick auf Pirandellos Erfolg in Spanien und bei der Analyse einiger Primärtexte (besonders Jarnés, Bacarisse, Verdaguer) deutlich wird, sind die spanischen Zwanziger- und Dreißigerjahre entscheidend geprägt von einem literarischen Originalitätsdruck, der seine ganz eigene Produktivität entfaltet. Die Metalepse ist eines der Verfahren, mit dessen Hilfe die Grenzen klassisch-modernen Erzählens ausgelotet werden. Obgleich es sicherlich absurd wäre, die Auseinandersetzung zwischen Unamuno und (dem toten) Galdós als einen Kampf um die Metalepse zu verstehen, sind Unamunos bittere Worte doch aufschlussreich: Mit *Amor y pedagogía* und *Niebla* hatte sich dieser nicht weniger als das Urheberrecht auf die spanische Moderne gesichert und dabei stets behauptet, seine literarischen Vorgänger seien erst wieder in den *Siglos de Oro* zu suchen.

Offenzulegen, dass er sich in einer – hier wieder formalistisch verstandenen – Reihe von Funktionalisierungen eines Verfahrens befindet, das er selbst nicht erfunden hat und das auch nach ihm noch weiterentwickelt wurde, war nicht in Unamunos Interesse. Auch heute noch ist in der Forschung eine gewisse Abwehr jedweder Unamuno-Kritik verbreitet und die sich langsam etablierende Meinung, dass Máximo Manso die Figur des Augusto Pérez wenn nicht präfiguriert, so doch zumindest mitinspiert hat, führt zu Versuchen der Ehrenrettung Unamunos. In solcher Weise argumentiert Garrido Ardila 2015 in zwei Beiträgen, *Niebla* konstituiere sich wesentlich als Parodie von *El amigo Manso*:

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd., S. 337–338.

²⁴⁹ Ebd., S. 338.

Unamuno toma el juego metaficcional de *El amigo Manso*, pero no a fin de emularlo o imitarlo, sino para parodiarlo. Máximo Manso solamente existe como ficción; la diferencia entre los niveles extra e intratextual no deja lugar a dudas: Augusto existe en diferentes esferas de realidad y la imposibilidad de existir se destila de la posibilidad de no existir. Por todo ello, la novela modernista de Unamuno se construye, en buena parte, sobre la parodia de *El amigo Manso*.²⁵⁰

Dass die Metalepse in *Niebla* in ihrer Verschmelzung der Erzählebenen weiter geht als in *El amigo Manso*, stellt allein keine hinreichende Begründung dar, von einer Parodie zu sprechen. Insgesamt ist Garrido Ardila natürlich de facto zuzustimmen, wenn er erklärt, *Niebla* parodierte das realistische Erzählen. Es ist allerdings alles andere als selbstverständlich, dass der Galdós-Bezug dahingehend funktionalisiert wird, insbesondere, da schon der Galdós-Roman selbst dem realistischen Paradigma ja subversiv begegnet.²⁵¹

Die kritische Auseinandersetzung mit Unamuno, die hier unternommen wurde, spricht dem Autor keinesfalls seine zentrale Position in der Geschichte der spanischen Literatur ab. Auch soll Unamuno nicht seine Stellung im Kanon der klassischen Moderne abgesprochen werden. Im Gegenteil: Jane Neville hat Recht, wenn sie von einer „perenne intención renovadora que confiere identidad a sus novelas“²⁵² spricht. Die Funktionalisierung metafiktionaler Strukturen in Romanen wie *Niebla* ist demgemäß zweifelsohne (auch) eine moderne. Doch Unamunos Text ist eben nicht der erste und vor allem nicht der letzte, einzige und radikalste Versuch, innovativ im Sinne dessen, was wir heute klassische Moderne nennen, zu schreiben. Sein Werk vor dem Hintergrund seiner unmittelbaren Vorgänger:innen zu betrachten – wie hier geschehen – und es als Bezugspunkt späterer experimenteller Texte innerhalb des von José-Carlos Mainer als *Edad de Plata* bezeichneten Zeitraums zu begreifen – wie es im dritten Teil der vorliegenden Arbeit geschehen wird – bietet daher Raum, das Bild einer spanischen Moderne zu diversifizieren und zu schärfen.

²⁵⁰ Garrido Ardila: *La génesis de la novela unamuniana*, a.a.O., S. 88–89, und Garrido Ardila: *La construcción modernista de Niebla*, a.a.O., S. 34–58. Siehe auch ebd., S. 90: „Este esquema de *Sei personaggi*, que se tiene como una innovación de suma originalidad, repite el de *Niebla*. La verdadera originalidad corresponde a Unamuno – con los antecedentes de Delicado y Calderón. Resulta lícito, en cualquier caso, reclamar la innovación de Unamuno.“

²⁵¹ Synchron könnte man die These auch umkehren, wie Gullón: *Técnicas de Galdós*, a.a.O., S. 75, es tut: „El segundo párrafo del texto galdosiano es tan unamuniano, que si no fuera anterior en veinte años a los de don Miguel, se diría parodia de ellos.“

²⁵² Neville: *La teoría de la novela en Unamuno*, a.a.O., S. 23.

3 Von der Dramentheorie zur Romanpoetik: Literarische Transfers zwischen Italien, Frankreich und Spanien

Die komplexe Gemengelage der spanischen Prosa der Zwanzigerjahre zu erfassen, heißt auch, sie ganz entschieden in ihrer Internationalität zu betrachten. So ist die spanische Literatur der Zwanziger- und Dreißigerjahre Teil eines nahezu unentwirrbaren Netzwerks europäischer Avantgardebewegungen. Die habitualisierte Nabelschau, mit der die Hispanistik diesen Zeitraum zuweilen bearbeitet, erschwert ein tieferes Verständnis noch weiter, denn sie verdeckt, wie permeabel die „kulturelle Pyrenäengrenze“ (Winfried Engler) war – und zwar in beide Richtungen. Die Entwicklungen der damaligen spanischen Gegenwartsliteratur wurden etwa von einer Reihe französischer Intellektueller höchsten Ranges, die sich auch als Hispanisten betätigten, erkannt und durch Publikationen öffentlich gemacht: Jean Cassou, enger Freund Unamunos und Jorge Guilléns, Spanien-Experte beim *Mercure de France* sowie Mitbegründer des *Musée national d'Art moderne*, übersetzte neben Cervantes, Lope und Unamuno auch Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d'Ors und Ramón Pérez de Ayala. Cassous *Panorama de la littérature espagnole contemporaine* erschien 1929 bei Kra. Francis de Miomandre (Prix Goncourt 1908 für *Écrit sur de l'eau*) übersetzte – neben Unamuno und Cervantes' *Don Quijote* – auch Jacinto Graus weiter unten besprochenes Stück *El señor de Pigmalión*²⁵³ und Azorins für die vorliegende Arbeit wichtigen Roman *Félix Vargas*.²⁵⁴ Valéry Larbaud übersetzte ebenfalls Ramón, der ihm seinen metaleptischen Roman *El novelista* von 1923 widmete.²⁵⁵ All diese französischen Autoren interessierten sich also nicht nur für spanische Literatur im Allgemeinen, sondern im Speziellen auch für die dortigen rezenten Entwicklungen metafictionalen Erzählens.

Umgekehrt beobachteten spanische Literaturschaffende aufmerksam das Pariser Kulturleben. Azorín verfolgte von Spanien aus die Tendenzen im literarischen Feld Frankreichs minutiös. In einer Reihe von Aufsätzen zum Theater der Gegenwart (1926) zeigt er sich bestens informiert, nicht nur über die Veröffentlichungen und Aufführungen in Frankreich, sondern über das gesamteuropäische Theater. So schreibt er über den Russen Nikolaj Evreinov:

²⁵³ Siehe unten, Kap. 5.1.1.

²⁵⁴ Siehe unten, Kap. 5.6.4. Zum Spanien-Werk Miomandres vgl. André Lebois: *Francis de Miomandre et l'Espagne*, in: *Littératures* 9 (1961), S. 149–157.

²⁵⁵ Siehe unten, Kap. 5.2.

¿Qué pasaría si hoy representáramos *La vida es sueño*, por ejemplo, con los personajes vestidos a la usanza actual?

Nicolás Evreinoff ha introducido en la representación de comedias antiguas españolas una variante original. [...] Con Shaw, con Pirandello, con Lenormand, representa hoy Evreinoff lo que podríamos llamar el „teatro europeo“.²⁵⁶

Azorín, so die These der folgenden Kapitel, kommt eine entscheidende Rolle bei der Weiterentwicklung der Gattung Roman im Spanien der Zwanziger- und Dreißigerjahre zu. Einer der vielen transnationalen Kulturtransfers der Zeit besteht in seiner Produktivmachung der französischen Dramentheorie für den spanischen Roman. Dies allein erklärt selbstverständlich nicht den Aufschwung metalepischer Erzählverfahren in der spanischen Prosa, ist aber ein Aspekt, der bisher nicht betrachtet wurde. Entscheidende Bedeutung kommt hierbei auch Pirandello zu, der mit seinen *Sei personaggi* in Paris einen literarischen Innovationsschub anstieß, der dann – zusammen mit der Aufführung des Stücks in Barcelona und Madrid – in Spanien nachhaltig wirkte. Pirandello scheint in Spanien auch deshalb so eingeschlagen, weil spanische Autor:innen in dem neuen ‚pirandellianischen‘ Erzählen etwas wiedererkannten, das unmittelbar an die eigene metafiktionale Erzähltradition im Sinne der Linie Cervantes-Calderón-Unamuno anschlussfähig war. Unter anderem Pirandello machte es möglich, dass das 1914 mit *Niebla* erreichte vermeintliche Maximum an metafiktionaler Experimentierfreude noch übertroffen wurde und es dadurch in Teilbereichen der spanischen Prosaliteratur zu einer Art *aemulatio*-Dynamik kam, deren moderne Bezugsgrößen Unamuno und Pirandello waren. Azorín kommt dabei das doppelte Verdienst zu, nicht nur die zugehörigen theoretischen Reflexionen angeregt, sondern auch entsprechende Primärtexte erschaffen zu haben, die von der Forschung bisher weitgehend unbeachtet geblieben sind.²⁵⁷

Um diese Hypothesen zu substantieren, nehmen die folgenden Reflexionen also zunächst das französische Theater der Zwischenkriegszeit in den Blick (3.1), wobei ein Schwerpunkt auf dem Einfluss Pirandellos (3.1.2) sowie insbesondere seiner *Sei personaggi* (3.1.3) liegen wird. Schlaglichtartig zu betrachten sind dabei ebenfalls einige heute weniger bekannte metafiktionale Theaterstücke, um die epigonalen Tendenzen auch in der französischsprachigen Literatur selbst zu verdeutlichen. Im Anschluss soll es darum gehen, wie diese Entwicklungen in Spanien weiterwirken (3.2): Azorín hat die von Pirandello angestoßenen Innovationen ausführlich kommentiert (3.3). Bevor dann die relevanten spanischen Prosatexte in den Mittelpunkt rücken, wird deren wichtigster Förderer, José Ortega y Gasset, zu Wort kommen, der Pirandello und seinen *Sei personaggi* in *La deshumanización del arte* bekanntermaßen einen entscheidenden Stellenwert beimisst (3.4). Da es hier darum geht, innerhalb einer primär hispanistischen Arbeit *einen* spezifischen Filiationszusammenhang *unter vielen* aufzudecken, versteht es sich

²⁵⁶ Azorín: *Ante las candilejas*, a.a.O., S. 37 (aus: *La comedia clásica*, in: *ABC*, 12.01.1926).

²⁵⁷ Die theoretischen Reflexionen sind Teil des vorliegenden Kapitels, für die Primärtexte Azoríns siehe Kap. 5.6.

von selbst, dass weder die Geschichte des französischen Theaters der Zwischenkriegszeit noch das Werk und die Rezeption von Pirandello sowie die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihm auch nur annähernd erschöpfend behandelt werden können.

3.1 Impulse aus Frankreich

3.1.1 Das Pariser Theater des *entre-deux-guerres*

Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs war der französische Kulturbetrieb zunächst zum Erliegen gekommen. Nur langsam erholte er sich wieder, und besonders das Theater hatte Schwierigkeiten, sich gegenüber dem nun erfolgreichen neuen Medium Film durchzusetzen.²⁵⁸ Innerhalb des Theaters kam es zudem zu Gattungsumschichtungen: *Pièce à thèse* und Verskomödie verschwanden vollends, stattdessen emergierte ein von Kritiker:innen meist als ‚zerebral‘ identifiziertes Theater nach Pirandello, „propre à séduire un public qui prétend ne plus être dupe.“²⁵⁹ Parallel dazu existierte das klassische Boulevard-Theater zwar weiterhin, zeitigte aber keine innovativen Entwicklungen mehr. Pierre Brisson schreibt: „Le Boulevard cependant demeurait en sommeil. Le public, sans se l’avouer, en éprouvait quelque mélancolie.“²⁶⁰ Die gespielten Autoren sind heute – mit Ausnahme vielleicht von Sacha Guitry – weitgehend aus dem Kanon der Literaturgeschichten gefallen: Bernstein, Croisset, Fauchois, Capus, Méré, Roger-Ferdinand, Pagnol.²⁶¹ Nach dem Krieg waren zudem große Teile des klassischen Theaterrepertoires, nämlich die deutschen Autoren, unspielbar geworden. Es mangelte daher an Schriftsteller:innen, an Texten sowie an Ideen für neue Stücke und deren Inszenierungen. Copeau paraphrasiert Zola, wenn er erklärt „Le théâtre est en retard sur le reste de la littérature“²⁶², Jacqueline de Jomaron zitiert treffend Dullin, dessen Lageeinschätzung lautete: „Beaucoup de jeunes auteurs, mais peu d’auteurs nouveaux.“²⁶³ Tatsächlich sind die Theaterstücke der Zeit meilenweit

²⁵⁸ Siehe etwa Renée Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France, 1855–1940*, La Roche-sur-Yon 1959, S. 337. Die Ansicht, das Kino werde das Theater verdrängen, war weit verbreitet – Azorín äußerte in Spanien Ähnliches. Auch Enrique Estévez-Ortega: *Nuevo escenario*, Barcelona 1928, S. 21, spricht von „[e] cine y la radio, los dos enemigos del teatro [...]“.

²⁵⁹ Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 339.

²⁶⁰ Pierre Brisson: *Le Théâtre des Années folles*, Genf 1943, S. 27.

²⁶¹ Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 340.

²⁶² Zit. ebd., S. 341.

²⁶³ Zit. in Jacqueline de Jomaron: *Ils étaient quatre...*, in: Jomaron, Jacqueline de (Hg.): *Le théâtre en France*, Bd. 2: *De la Révolution à nos jours*, Paris 1989, S. 227–270, hier S. 244. So diversifiziert und gut recherchiert sich die Forschung zu Pirandello in Paris zeigt (siehe unten, Kap. 3.1.2), so diffus ist sie für das Theater von 1918

vom Innovationsgrad und der Wirkmächtigkeit entfernt, den zeitgleiche Prosawerke wie Gides *Faux-monnayeurs* oder Prousts *Recherche* erlangten.

Infolge dieses Innovationsdrucks kam es Anfang der Zwanzigerjahre zu entscheidenden Ereignissen, die, folgt man etablierten Theatergeschichten, im Durchbruch Pirandellos in der Saison 1922/23 kulminieren. „[O]n nous gave, à doses massives, de Pirandello“²⁶⁴, stellte Gabriel Reuillard später fest.²⁶⁵ Gehen die Meinungen darüber, wie lange die Hochphase des sizilianischen Autors in Paris anhielt, zwar auseinander,²⁶⁶ so dürften die Erfolge der Doppelspitze mit Georges Pitoëff als Regisseur und Pirandello als Autor im Pariser Theaterbetrieb doch als das Kernereignis der Theatergeschichte der französischen Zwischenkriegszeit be-

bis 1945. Dies äußert sich in regelmäßig abweichenden Daten zu den Premieren verschiedener Stücke, zu den Theatergründungen sowie den Funktionen verschiedener Personen. Die folgenden Angaben basieren auf den zentralen Studien, ein Forschungsüberblick über das Theater der *années folles* (der Terminus stammt von Pierre Brisson) wird hier aber nicht unternommen. Die Bemerkungen zu den Jahren 1920 bis 1925 sind vielmehr als Voraussetzungen zu dem französisch-spanischen Kulturtransfer zu verstehen, der weiter unten im Zusammenhang mit Azorin betrachtet wird. Die Grundlagen, auf die in diesem Kapitel rekurriert wird, finden sich, gewissermaßen aus Perspektive der Zeitzeugen, in Brisson: *Le Théâtre des Années folles*, a.a.O., und Henri-René Lenormand: *Les Pitoëff. Souvenirs*, Paris 1943. Siehe außerdem die Enzyklopädie Gilles Quéant (Hg.): *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Bd. 2: 1914–1950, Paris 1959 (entsprechende Artikel sind im Folgenden einzeln nachgewiesen), Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., Jomaron: *Ils étaient quatre...*, a.a.O., und, besonders mit Blick auf die Ankunft Pirandellos in Paris, Anna Frabetti: „*Le magicien italien*“. *Luigi Pirandello et le théâtre français dans les années vingt et trente*, Lausanne 2010. Eine Synthese der wichtigsten Entwicklungen und Stücke liefert auch Thomas Bishop: *Pirandello and the French Theater*, New York 1960, der zahlreiche von Pirandello beeinflusste Autoren und Stücke nennt, diese aber kaum einer Interpretation unterzieht.

²⁶⁴ Gabriel Reuillard: *Henri IV. Pièce en trois actes, de M. Luigi Pirandello, traduction de M. Benjamin Crémieux*, in: *Paris-Soir* (25.02.1925), S. 2.

²⁶⁵ Und weiter: „Nous aurions tort de nous en plaindre, certes, bien que cette substantielle nourriture dramatique ne convienne peut-être pas parfaitement à des esprits français habitués à une autre logique, à une autre clarté [...]“ (ebd.).

²⁶⁶ Renée Lelièvre apostrophiert die Gesamtspanne der Jahre 1919 bis 1935 als „ère pirandellienne“ (so der Titel des entsprechenden Kapitels in Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 337–520), Henri-René Lenormand erklärt hingegen, Pirandellos Zeit sei 1924 bereits abgelaufen gewesen („Entre temps, un mouvement de lassitude et de désaffection s’était dessiné en France à l’égard de Pirandello. On ne voulait plus voir en lui qu’un rusé prestidigitateur, un amuseur supérieur qui aurait pipé ses dés“ [Lenormand: *Les Pitoëff. Souvenirs*, a.a.O., S. 118]).

trachtet werden. Besonders die Jahre 1920 bis 1925 erscheinen heute fast ausschließlich geprägt von den durch Pitoëff und Pirandello angestoßenen Innovationen.²⁶⁷

Die institutionellen Voraussetzungen waren bereits geschaffen: Im Zeitraum von 1919 bis 1924 wurden zahlreiche Theater neu- oder wiedereröffnet.²⁶⁸ Besonders hervorzuheben ist dabei das Engagement von vier Figuren des Pariser Kulturlebens: 1927 schlossen sich Jules Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoëff und Gaston Baty zusammen zu dem, was seither in den Theatergeschichten als *Cartel des Quatre* bezeichnet wird – „bas[é] sur l'estime professionnelle et le respect réciproque.“²⁶⁹ Dieses *Cartel* war eine Schmiede innovativer Inszenierungen, und

²⁶⁷ Andere Theatertexte der Zwischenkriegszeit, die heute als kanonisch gelten, erlebten ihre Erstaufführung meist nach dem Pirandello-Boom, wie etwa diejenigen Jean Giraudoux' oder Jean Anouilh's.

²⁶⁸ 1919 gründeten einige Theaterleute die *Coopérative des Auteurs dramatiques* am *Théâtre des Arts*, der unter anderem Henri-René Lenormand angehörte. Am 15. Oktober 1920 wurde das *Vieux-Colombier* unter Jacques Copeau wiedereröffnet (Brisson: *Le Théâtre des Années folles*, a.a.O., S. 39), am 10. November das Theater *L'Œuvre* durch Lugué-Poe, am 19. Dezember die *Comédie Montaigne-Gémier* beziehungsweise die *Comédie des Champs-Élysées* unter Jacques Hébertot. und zwar mit Gaston Baty als Regisseur (Lenormand: *Les Pitoëff. Souvenirs*, a.a.O., S. 80). 1920/21 bezogen Georges und Ludmilla Pitoëff – „un des îlots les plus marquants de la périphérie boulevardière“ (Brisson: *Le Théâtre des Années folles*, a.a.O., S. 34) – das *Théâtre Moncey* und anschließend, auf Ansinnen Hébertot's, die *Comédie des Champs-Élysées*. Charles Dullin übernahm das *Atelier* 1922 (Georges Lermnier: *Copeau et l'héritage du Vieux-Colombier*, in: Quéant, Gilles [Hg.]: *Encyclopédie du théâtre contemporain*, a.a.O., S. 30–37, hier S. 31, und Renée Saurel: *Dullin et l'Atelier*, in: Quéant, Gilles [Hg.]: *Encyclopédie du théâtre contemporain*, a.a.O., S. 47–53, hier S. 49). Baty eröffnete seine *Chimère* als eigenes Theater 1923 (Baty ist als einziger unter den hier Genannten nicht selbst Schauspieler und tritt vor allem als Theoretiker hervor [dazu „Baty théoricien“ in Jomaron: *Ils étaient quatre...*, a.a.O., S. 258–264]). Zur Saison 1922 übernahm Jules Jouvet zunächst die technische Direktion des *Théâtre des Champs-Élysées* unter Hébertot (ebd., S. 228, und Lermnier: *Copeau et l'héritage du Vieux-Colombier*, a.a.O., S. 31), 1924 dann die Gesamtdirektion der *Comédie des Champs-Élysées* (Rose-Marie Moudouès: *Jouvet avant Giraudoux*, in: Quéant, Gilles [Hg.]: *Encyclopédie du théâtre contemporain*, a.a.O., S. 39–45, hier S. 41, und Jomaron: *Ils étaient quatre...*, a.a.O., S. 229). Baty kümmerte sich ab 1924 um das *Studio* (ebd., S. 228). Die Pitoëffs ließen sich zwischenzeitlich im *Théâtre des Mathurins* nieder (Moudouès: *Jouvet avant Giraudoux*, a.a.O., S. 42), zogen 1924 aber weiter ins *Théâtre des Arts* (später *Hébertot*) unter Rudolphe Darzens (Lenormand: *Les Pitoëff. Souvenirs*, a.a.O., S. 110 [und S. 110–115]).

²⁶⁹ Zit. in Jomaron: *Ils étaient quatre...*, a.a.O., S. 228. Siehe zum *Cartel* allgemein u. a. ebd. und Moudouès: *Jouvet avant Giraudoux*, a.a.O. Letztere erklärt: „Ces quatre hommes, si différents, avaient en commun un même amour, un même respect

es dürfte nicht übertrieben sein zu behaupten, dass sein Engagement für die Weiterentwicklung des Theaters – vom Text bis hin zur Aufführungssituation – das experimentelle Theater der späten Zwischenkriegszeit erst ermöglicht hat.²⁷⁰ Neben den Regisseuren des *Cartel* wirkte auch Henri-René Lenormand, der heute in kaum einer Literaturgeschichte noch in Erscheinung tritt, als maßgeblicher früher Wegbereiter für die in den Zwanzigerjahren stattfindenden Theaterinnovationen.²⁷¹ So war er es, der Pitoëff 1915 in der *Comédie* in Genf einstellte.²⁷² Seine Frau, Marie Kalf, engagierte die Pitoëffs später in Paris²⁷³ – sie spielte die Mutter

de leur métier, de leur art. Ils décidèrent de s'unir pour la défense de leurs intérêts professionnels ou moraux: de cette décision naquit *Le Cartel des Quatre* (6 juillet 1926). Dès lors, chaque semaine, les Quatre ou leurs administrateurs se retrouvèrent sans que jamais l'un d'eux tentât de s'immiscer dans les affaires des autres, scrupuleusement respectueux des conceptions artistiques de chacun, exemple, jamais égalé depuis, nous semble-t-il, de compréhension et de confiance mutuelles“ (S. 42). Das Gründungsjahr weicht je nach Quelle ab, 1927 wird am häufigsten genannt (u. a. in Brian Singleton: Art. *Cartel des quatre, le*, in: Kennedy, Dennis [Hg.]: *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Online-Version, 2005, <https://dx.doi.org/10.1093/acref/9780198601746.001.0001> [letzter Zugriff: 05.01.2021] und Jomaron: *Ils étaient quatre...*, a.a.O.). Frédéric Towarnicki: *Les Pitoëff*, in: Quéant, Gilles (Hg.): *Encyclopédie du théâtre contemporain*, a.a.O., S. 59–66, hier S. 61, nennt 1928.

270 Ganz aus dem Nichts erschienen die durch das *Cartel* etablierten Innovationen freilich nicht: Auch vor Ankunft der Pitoëffs (und Pirandellos) wurden einige für sich genommen bereits experimentelle Stücke gespielt, deren Wirkung aber hinter den einschlägigen kurz auf sie folgenden Stücken verblasste: Henri-René Lenormands *Le temps est un songe* (1919), *Les ratés* (1920) und *Le mangeur de rêves* (1922), Jean Cocteau's *Le bœuf sur le toit* (1920), Victor Crommelynck's *Le cocu magnifique* (1921), Jean-Jacques Bernard's *Martine* (1922), Jean-Victor Pellerins *Intimité* (1922) und Jean Sarments *Le pêcheur d'ombres* (1921), um nur einige zu nennen. Innovativ waren diese Stücke bereits, da sie die schon vor Pirandello's Ankunft in Paris formulierten Ideen eines Gaston Baty oder Nicolaj Evreinovs aufnahmen – also das Theater von seiner Nähe zum Autor und dessen Text befreiten, vermehrt Raum für Stille gaben (,théâtre de silence‘ findet sich als Stichwort in zeitgenössischen Rezensionen) und der Dramaturgie einen weit höheren Stellenwert als zuvor beimaßen.

271 Lenormand's Erfolg wurde von Zeitgenossen nicht nur positiv kommentiert. So erklärt etwa Brisson in seiner Synthese zum *Théâtre des années folles*: „Son théâtre se confinait de plus en plus puis, par un effort contraire, tendait à se dégager de ses ombres. On vit de fausses pièces à faux grand spectacle écrites par l'auteur des *Ratés* pour des vedettes de couturier. Triomphe du conscient sur l'inconscient, ce fut la fin de son art et – pour lui aussi – un solide pacte avec l'opportunisme“ (Brisson: *Le Théâtre des Années folles*, a.a.O., S. 32).

272 Dazu Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 95.

273 114 Autoren, davon 53 französische, haben die Pitoëffs gespielt (Towarnicki: *Les*

in der Erstaufführung der *Six personnages* von 1923.²⁷⁴ Genauso wie Pirandello – „dont on perd souvent de vue qu’il n’est pas le suiveur mais le contemporain“²⁷⁵ – verfasst auch Lenormand metaisierende Theaterstücke, allerdings eher in freudianischer als in einer im Pirandello’schen Sinne metafiktionalen Ausprägung. Erörtert Pirandello die Prekarität des Seins seiner Figuren durch Fragen, die auch die Textualität des Stückes betreffen und die wir heute (auch) fiktionstheoretisch behandeln würden, so ergründet Lenormand seine Figuren beinahe einzig aus der Perspektive der Psychoanalyse.²⁷⁶ Er hinterließ eine Vielzahl von fiktionalen wie faktualen Zeugnissen, etwa seine Autobiographie oder die Erinnerung an die Pitoëffs, die unter anderem deshalb wertvoll sind, weil Lenormand die Konflikte, die das Theater des französischen *entre-deux-guerres* prägten, wie kaum ein anderer greifbar macht. 1943 erklärt er – nicht ohne eigene Agenda – wie sehr ihn 1920 die gemeinsame Arbeit mit Pitoëff an seinen *Ratés* in Genf im Hass auf das etablierte Boulevard-Theater bestärkte:

Comme nous les haïssions, alors, ces conventions triomphantes, cette technique passe-partout, ces situations et ces caractères interchangeables, à peine renouvelés d’un ouvrage à l’autre! Le répertoire dont la France victorieuse faisait ses délices n’indignait pas que nous. C’était lui que Lugné-Poe combattait. C’est contre lui que se faisait la révolution de Copeau. C’est lui qu’allaient bientôt prendre à la gorge les Gémier, les Baty, les René Rocher, les Dullin, les Jouvet. Peut-être aujourd’hui comprendra-t-on mieux à quel point le théâtre du Boulevard a dévirilisé le pays, l’a confirmé dans l’acceptation souriante des valeurs bourgeoises, en se faisant à la fois l’instrument et le symbole de la décadence sociale qui s’annonçait.²⁷⁷

Lenormand stand mit seiner Diagnose einer umfassenden Krise der Pariser Unterhaltungswelt nicht allein dar.²⁷⁸ Jean Schlumberger hob 1922 in einem Beitrag zu den Pitoëffs in der *Nouvelle Revue Française* den Aspekt der fehlenden Internationalisierung im Pariser Theater hervor:

Pitoëff, a.a.O., S. 60): „[O]n ne s’étonne pas de voir Georges Pitoëff écrire de ses vingt années à Paris qu’elles ont été „une lutte sans relâche, jour après jour, d’une pièce à l’autre“ [...]“ (ebd.). Towarnicki fasst außerdem prägnant zusammen: „A beaucoup il aura révélé ce que *peut* le théâtre“ (ebd., Herv. im Original).

²⁷⁴ Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 95, Anm. 34.

²⁷⁵ Yves Florenne: *Lenormand (1882–1951)*, in: Quéant, Gilles (Hg.): *Encyclopédie du théâtre contemporain*, a.a.O., S. 138–139, hier S. 138.

²⁷⁶ Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 98, weist darauf hin, dass Lenormands *Le mangeur des rêves* mit Svevos *La Coscienza di Zeno* und der Pariser Premiere der *Six personnages* zusammenfiel. Benjamin Crémieux, der Zeno übersetzt hatte, fungierte als Mittelsmann. Im Panorama der Zwischenkriegszeit sieht sie Pirandello als Vertreter des *théâtre d’idées* (von Zeitgenossen schnell pejorativ als *théâtre cérébral* abqualifiziert) und stellt es einem nach wie vor präsenten ‚realistischen‘ Theater, dem Boulevard-Theater sowie einer eigenen Tradition psychoanalytisch informierter Theaterstücke, so z. B. denen Lenormands, gegenüber (ebd., S. 166).

²⁷⁷ Lenormand: *Les Pitoëff. Souvenirs*, a.a.O., S. 51.

²⁷⁸ Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 97.

Pitoëff nous lavera quelque peu d'une ignorance qui nous couvre de ridicule, et, ce qui est plus important, il travaillera à donner au public français quelques lueurs sur la sensibilité des peuples étrangers. C'est là, pour notre bonne conduite dans le monde, un point si capital et qui constitue pour nous une si grave faiblesse que rien n'est négligeable de ce qui peut contribuer à y remédier.²⁷⁹

In einer Rezension zur Premiere der *Six personnages* in der *Comédie des Champs-Élysées* liest man:

Grâce à M. Benjamin Crémieux, traducteur, initiateur, grâce à M. Jacques Hébertot, qui n'est point le directeur mis à la scène, et grâce à Charles Dullin qui reprend aujourd'hui *La volupté de l'honneur* nous devenons européens, puisque nous pouvons découvrir et admirer M. Luigi Pirandello.²⁸⁰

Die Weiterentwicklung des Theaters geht aber nicht nur von Pirandello, den Pitoëffs und Lenormand aus. Auch andere Theaterschaffende wie Baty machen sich Gedanken zu grundlegenden Pfeilern des Theaters, vor allem zu dessen Auf-führungssituation. Für seine ersten Inszenierungen hatte Baty sich den Vorwurf gefallen lassen müssen, der Dramentext, und damit auch der Autor, sei die letzte seiner Prioritäten.²⁸¹ Der Regisseur verbat sich diese Interpretation seines Schaffens:

Le texte est la partie essentielle du drame. Il est au drame ce que le noyau est au fruit, le centre solide, autour duquel viennent s'ordonner les autres éléments. Et de même qu'une fois le fruit savouré, le noyau reste pour assurer la croissance d'autres fruits semblables, le texte, lorsque se sont évanouis les prestiges de la représentation, attend dans une bibliothèque de les ressusciter quelque jour.²⁸²

In einem langen Abschnitt setzt er nun fort, dass der Text respektiert werden müsse – hinzufügen dürfe man ihm allerdings das, was er selbst nicht ausdrücken könne: „Seuls doivent s'ajouter au texte les autres éléments du drame qui expriment ce que le texte n'exprime pas. Tout dépend donc de la conception de l'auteur. Se borne-t-elle à ce que peut traduire la littérature, contentons-nous de la littérature.“²⁸³ „Mais“, fügt er sogleich hinzu, „le domaine du mot a ses limites.“²⁸⁴ Unsere Interaktion mit Pflanzen, Dingen, Tieren, dem Klima oder der Natur, unser

²⁷⁹ Zit. in Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 344 (aus der *Nouvelle Revue Française* vom 1. August 1922)

²⁸⁰ Régis Gignoux: *Comédie des Champs-Élysées. „Six personnages en quête d'Auteur“, comédie en 3 actes de M. Luigi Pirandello. Traduction de M. Benjamin Crémieux. Une rencontre hallucinante du théâtre et de la vie*, in: *Comœdia* (12.04.1923), S. 1–2, hier S. 2.

²⁸¹ Siehe z. B. Gaston Baty: *Le texte*, in: *La Chimère. Bulletin d'Art dramatique* 6 (Oktober 1922), S. 82–89, hier S. 84.

²⁸² Ebd., S. 84–85.

²⁸³ Ebd., S. 85.

²⁸⁴ Ebd..

Glück und unser Leiden ließen sich vielleicht eher durch Farben, Licht und Formen ausdrücken – und eben nicht nur durch Worte.²⁸⁵ Oder, wie Maurice Brillant 1926 in seiner Einleitung zu einer Aufsatzsammlung Batys²⁸⁶ zusammenfasst: „Le texte, c’est l’élément essentiel du spectacle, son armature admirable et sans quoi il ne pourrait subsister, mais enfin, nous le savons de mieux en mieux, *ce n’est qu’un élément*.“²⁸⁷ Aufgabe des Regisseurs sei es also, diejenigen Künste, die den Text optimal ergänzen – bildende Kunst, Musik und Tanz²⁸⁸ – richtig einzusetzen: „Grouper ces éléments autour du texte, délimiter la part de chacun, pour éviter à la fois les lacunes et les redites, maintenir entre eux toute la cohésion nécessaire et une parfaite unité de style, c’est la tâche du metteur en scène.“²⁸⁹ Baty umreißt diesen Gedanken erstaunlich klar im Sinne unterschiedlicher medialer Affordanzen:

Il ne s’agit pas de demander aux divers moyens d’expression de traduire à la fois le même thème; ce ne serait que confusion et pléonasmе. Telle fut l’hérésie de Wagner. La tâche consiste, au contraire, à découvrir dans le thème commun les éléments qui relèvent de chaque art et que seuls il doit seul exprimer.²⁹⁰

Baty verfolgte diese Idee konsequent und institutionalisierte sie in seiner *Chimère*, indem er Expert:innen für die jeweiligen Künste (*musique, danse, costumes, décors, meubles*, aber auch *électricité*; außerdem *ingénieur de la scène*)²⁹¹ nachgerade in Bauhaus-Manier in seine Compagnie aufnahm und mit dem *Bulletin d’Art dramatique* zudem ein Publikationsorgan schuf, das seine Ideen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machte. Diese Öffentlichkeit ist fraglos als eine internationale zu verstehen: In Spanien veröffentlichte er selbst, und Azorín publizierte über ihn. Letzterer übersetzte im Übrigen auch das Stück *Maya* von Simon Gantillon ins Spanische, der in Batys Compagnie Generalsekretär und verantwortlicher Redakteur des *Bulletin d’Art dramatique* war.

Was Baty theoretisch und Pitoëff praktisch umsetzen, war nicht weniger als der Übergang von einem Autoren- zu einem Regietheater. Langfristig, mag man einwenden, ist in Frankreich dieser Übergang bis heute weniger vollzogen als etwa in Deutschland. Auch die konkreten Vorschläge Batys oder Pitoëffs – hier denke man nur an den damals skandalösen Bühnenaufzug, der in ihrer Erstaufführung

²⁸⁵ Ebd., S. 85–86.

²⁸⁶ Gaston Baty: *Le Masque et l’Encensoir*, Paris 1926 (hierin auch sein Aufsatz *Sire le Mot*).

²⁸⁷ Maurice Brillant: *Préface*, in: Baty, Gaston: *Le Masque et l’Encensoir*, Paris 1926, S. 5–143, hier S. 18 (meine Herv.).

²⁸⁸ Ebd., S. 35–36: „Peinture; sculpture; danse; prose; vers; chant; symphonie. Voilà les sept cordes tendues côte à côte sur la lyre du drame.“

²⁸⁹ Baty: *Le texte*, a.a.O., S. 86–87.

²⁹⁰ Baty, zit. (ohne Nachweis) in Brillant: *Préface*, a.a.O., S. 34.

²⁹¹ Dazu detaillierter ebd., S. 95–96, Anm. 1.

die *Sei personaggi* auf die Bühne brachte²⁹² – scheinen heute vergleichsweise wenig radikal. Dennoch: Gekoppelt an den Erfolg Pirandellos schlugen die Überlegungen der genannten Akteure ein.

Anfang der Zwanzigerjahre, soweit lassen sich die hier schlaglichtartig vorgestellten Entwicklungen und Äußerungen nochmals zusammenfassen, befand sich die Pariser Theaterszene in einem Innovationstief, das sie zwar selbst diagnostiziert hatte, aus dem zu befreien sie sich aber nicht imstande sah. Neben Pirandello, dessen Rolle im Anschluss näher betrachtet wird, sah man auch in Baty einen Innovator. Maurice Brillant schrieb über seine Rolle 1926: „Il faut avouer que Baty est arrivé au bon moment. C’est-à-dire au moment où notre théâtre est dans une situation désespérée... Belle occasion pour un révolutionnaire.“²⁹³ Das *Cartel* initiierte eine entscheidende Veränderung, nämlich die Etablierung einer Regiepraxis, die, vereinfacht formuliert, mit einer weniger dogmatischen Auslegung des Textes und einem nicht unerheblichen Verlust von dessen Autorität einherging. Auf übergeordneter Ebene ließe sich hier, besonders mit Bezug auf Azoríns zeitgleiche Veröffentlichungen zu Baty (siehe unten), ein neuer, freier Zugang zum Text extrapolieren, der sein poetologisches Potenzial später nicht nur im Drama, sondern auch in der Prosa entfalten wird.

3.1.2 Pirandello in Paris

In dieses Vakuum der Pariser Theaterszene trat nun, über die Inszenierungen Georges Pitoëffs, Pirandello ein, der gleichermaßen die lang ersehnte formale Innovation des Theaters und dessen Internationalisierung ermöglichte.²⁹⁴ „J’ai

²⁹² Der Lastenaufzug, der die *Six personnages* in Pitoëffs Inszenierung auf die Bühne beförderte, ist in den Besprechungen des Stücks omnipräsent und verdeutlicht die Novität der Inszenierung. Wohl am ausführlichsten findet sich das Gerät besprochen bei Lenormand, der von einer Panne in der Elektrik am Tag der Generalprobe berichtet: „Le soir de la répétition générale, il s’était arrêté à mi-chemin des dessous et de la scène. Alors que les acteurs du plateau s’interrogeaient, angoissés, les six personnages en panne traversaient un des plus pénibles instants de leur vie de comédiens. Ludmilla se polissait les ongles. Marie Kalf s’était mise, dans son affolement, à parler hollandais“ (Lenormand: *Les Pitoëff. Souvenirs*, a.a.O., S. 93).

²⁹³ Brillant: *Préface*, a.a.O., S. 10. Und später: „La vérité, c’est que nous assistons à l’épuisement d’un genre, accident normal dans l’histoire des arts ou de la littérature. Nous usons d’un système dramatique qui date de quelque trois cents ans. Voilà qui est un peu vieux pour un système“ (ebd., S. 12).

²⁹⁴ Dies soll nicht heißen, dass die italienische Literatur in Frankreich generell unbekannt gewesen wäre – im Gegenteil. Über den Futurismus kommt es bekanntermaßen zu einer fruchtbaren Kommunikation zwischen den historischen Avantgarden. Auf eine ausführliche Besprechung der Forschung zu Pirandello in Paris wird hier verzichtet: Mit Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., und

entendu le drame de Sardou“, erklärt Pierre Brisson, „et la comédie de Pirandello au cours de deux soirées consécutives. J’ai franchi de la sorte, en vingt-quatre heures, une étape de cinquante ans.“²⁹⁵ Ironisch nimmt Pirandello die Lage in Frankreich selbst in sein Stück auf, wenn er den Capocomico der *Sei personaggi* ausrufen lässt: „Ridicolo! ridicolo!“ Che vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in scena commedie di Pirandello [...]“²⁹⁶ In Italien längst kanonisch, wurde der Autor erst mit der Aufführung von *La volupté de l’honneur* im Dezember 1922 in Frankreich bekannt und war bis zu diesem Zeitpunkt „à peu près complètement ignoré en France même comme romancier.“²⁹⁷ Zum Vehikel der literarischen Neuentdeckung der Saison 1922/1923 wurden nicht zuletzt eine kulturelle Infrastruktur der franko-italienischen Beziehungen, die sich seit Ende des Krieges zu konstituieren begonnen hatte,²⁹⁸ sowie das Werk dreier Intellektueller, die in besonderer Weise die italienische Literatur in Frankreich propagierten: Camille Mallarmé,²⁹⁹ die mit einem Artikel Dullins Aufmerksamkeit auf Verga und das italienische

Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., liegen zwei ausführliche monographische Studien vor, auf die sich die folgenden Bemerkungen vorrangig beziehen. Zitiert sei allerdings die berechtigte Eingangsbemerkung Frabetti: „La fortune plus que considérable de Pirandello dans le monde entier n’a que rarement engendré un approfondissement réel de la portée et de l’influence de son œuvre; de plus, la naissance du ‚pirandellisme‘ a contribué à perpétuer cette méconnaissance. De ce fait la plupart des études comparatives se bornent à établir des récurrences thématiques entre l’œuvre de Pirandello et celles d’autres auteurs contemporains“ (ebd., S. 10). Frabetti konzentriert sich in der genannten Studie auf Frankreich. Für Spanien liegt eine solche Studie, mit Ausnahme des weiter unten zitierten Aufsatzes Juan Gutiérrez Cuadrado: *Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid*, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 333 (1978), S. 347–386, nicht vor.

²⁹⁵ Pierre Brisson, zit. in Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 165 (Kursivierung aufgehoben).

²⁹⁶ Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d’autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, hg. von Giovanna Tomasello, Mailand ⁴2014 (¹1993), S. 40.

²⁹⁷ Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 407, ebenso Brisson: *Le Théâtre des Années folles*, a.a.O., S. 35. Auch Crémieux erklärt 1922: „Il n’est pourtant pas exagéré de dire que Luigi Pirandello est à peu près inconnu du public français“ (Benjamin Crémieux: *Le théâtre de Luigi Pirandello*, in: *La Revue de France* [01.07.1922], S. 852–859, hier S. 852).

²⁹⁸ Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 357, nennt unter anderem die *Union intellectuelle franco-italienne*, das italienische Kulturinstitut in Paris, die französischen Kulturinstitute in Mailand und Florenz sowie zahlreiche Publikationen.

²⁹⁹ Camille Mallarmé, Nichte Stéphane Mallarmés und Frau Paolo Oranos (Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 20).

Theater lenkte,³⁰⁰ Benjamin Crémieux, der sich (auch gegen Mallarmé) als führender Übersetzer Pirandellos durchsetzte³⁰¹ und Alfred Mortier, der 1918 die Errichtung eines italienischen Theaters geplant hatte und – ebenfalls als Übersetzer, aber auch als Italianist – italienische Dramentexte in Frankreich zugänglich machte.³⁰² Lelièvre schreibt die Italianisierung des französischen Theaters der Zwischenkriegszeit zudem im Besonderen sowjetischen Exilintellektuellen zu, die für sich die *Commedia dell'arte* entdeckten und deren Zahl in wichtigen Positionen des Kulturbetriebs tatsächlich frappierend ist.³⁰³

Neben Camille Mallarmé, die später noch im Zusammenhang mit den *Sei personaggi* zur Sprache kommen wird, liegt die philologische Arbeit, die Pirandello in Frankreich erst ermöglicht, bei Benjamin Crémieux (1888–1944). 20 Jahre lang war er regelmäßiger Beiträger der *Nouvelle Revue Française*, dort zuständig für die französisch-italienischen Kulturbeziehungen. Entsprechende Expertise hatte er unter anderem als Leiter des Florentiner *Institut Français*, als Chefredakteur des Feuilletons von *France-Italie* sowie als Mitarbeiter in der Italien-Abteilung des französischen Außenministeriums erworben. In Paris und Grenoble wurde er mit einer Arbeit über italienische Literatur und einer *thèse complémentaire* zu Pirandello promoviert.³⁰⁴ Sein größtes Verdienst aber, für das er bis heute gewürdigt wird, beruht auf seinen Pirandello-Übersetzungen, doch auch seine literaturwissenschaftlichen Abhandlungen verdienen es, gelesen zu werden. Crémieux engagierte sich gegen das Vichy-Regime und starb 1944 im Konzentrationslager Buchenwald.

³⁰⁰ Ebd., S. 22. Anna Frabetti: *Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti*, in: *Filologia e Critica* 3 (1999), S. 375–426, hier S. 377, zeichnet insgesamt ein kritisches Bild von Camille Mallarmé, die neben rein künstlerischen durchaus auch ökonomische und politische Überlegungen anstellte. Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 21, betont Mallarmés Nähe zum Faschismus.

³⁰¹ Ihm widmet Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., ein eigenes Kapitel (S. 53–84, mit Besprechung des Forschungsstands), auf das sich die folgenden Bemerkungen zu Crémieux stützen. Erhellend ist dabei Frabettis Nachvollzug der Opposition von einem zuvorderst philosophisch gedachten *pirandellisme* im Sinne Adriano Tilghers und einem schöpferisch-literarischen *humorisme*, den Crémieux in Bezugnahme auf Pirandellos entsprechende Schrift entwickelt.

³⁰² Siehe zu diesen drei Figuren (mit Lektürehinweisen) Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 348–360.

³⁰³ Siehe zu diesem Aspekt ebd., S. 349–350. In der Tat arbeitete Boris Metschersky für Baty, Vassili Kouchichatvilli für Dullin. Im Theater der Champs-Élysées hatte Hébertot neben Jouvett und Georges Pitoëff auch Fjodor Komisarjevsky eingestellt. Nikolaj Evreinov arbeitete für Copeau und Dullin.

³⁰⁴ Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 63.

Während Camille Mallarmé zu denen gehörte, die Pirandello einen gewissen Zerebralismus vorwarfen und voraussagten, dass dieser ihn letztlich in Vergessenheit würde geraten lassen – „Pirandello pense, mais il pense trop“³⁰⁵ –, sah Crémieux in Pirandellos Philosophie etwas, dessen Weiterentwicklung ihm erstrebenswert erschien.³⁰⁶ In seiner Periodisierung der italienischen Literaturgeschichte geht mit Pirandello der Verismus im Humorismus auf und gibt der Literatur durch die ‚Stilisierung‘ des Realen ihre Freiheit zurück.³⁰⁷ Seine Zusammenfassung des *humorisme* sei in der gebotenen Ausführlichkeit zitiert:

Il y a *vision humoristique* quand en présence d'un acte spontané, l'observateur, au lieu d'enregistrer purement et simplement cet acte, le juge. Il y a *sujet humoristique* toutes les fois qu'au milieu d'un acte spontané, il y a intervention du jugement, en d'autres termes toutes les fois qu'un homme s'arrête de *vivre* (c'est-à-dire de suivre son instinct, sa passion, son *animalité*) pour se *regarder vivre* (c'est-à-dire pour envisager la forme de sa vie, la juger, exercer son *humanité*). Ce qui, pour Pirandello, différencie l'homme de l'animal, c'est qu'il interprète sa vie, qu'il porte sur elle des

305 „S'il est possible de conserver une opinion moyenne entre ces deux extrêmes, je constaterai que le succès de Pirandello en Angleterre, en Amérique, en Allemagne, à Vienne, en Pologne, prouve que sa tentative rencontre un vaste courant de sympathies, et doit vraiment répondre à un besoin de renouvellement théâtral de notre époque. Ce ne sera pas encore la formule définitive (il n'en existera jamais), mais c'est celle du jour. Elle s'usera peut-être assez vite, car ses défauts en sont déjà sensibles, naissant de l'excès même de ces qualités: Pirandello pense, mais il pense trop. La sécheresse schématique de certaines pièces les transforme en quelque sorte en théorèmes philosophiques, dont chaque personnage constituerait un des termes: étant donné X, en telle et telle circonstance, et Y en tel et tel rapport avec lui, le résultat sera Z... Ce qui néglige un peu trop les innombrables nuances et volte-faces de l'âme et du cœur d'une influence bien plus puissante sur l'intelligence que Pirandello ne semble le reconnaître [...]“ (Camille Mallarmé, zit. in Frabetti: *Pirandello a Parigi*, a.a.O., S. 380–381). Ähnlich auch Gabriel Marcel: *La crise actuelle du théâtre en France. III. – La crise de la production dramatique: vers la dissolution du théâtre psychologique; le problème pirandellien*, in: *L'Europe nouvelle* (08.09.1923), S. 1151.

306 Dazu auch Frabetti: *Pirandello a Parigi*, a.a.O., S. 378: „Se l'interesse della Mallarmé appare orientato in una direzione conservatrice, volta a mettere in luce soprattutto la tipicità latina e non ‚l'étrange originalité‘ dell'opera di Pirandello, la traduzione di Crémieux e l'allestimento che Georges Pitoëff fece dei *Six personnages en quête d'auteur* sembrano agire in direzione contraria, vale a dire della scoperta di questa originalità e dell'accentuazione dei fattori di straniamento che essa conveleva.“

307 „Pour tout dire d'un mot, l'humorisme, au terme d'une évolution de cinquante ans, a fini par absorber le verisme, rendant ainsi à la littérature italienne, dans la stylisation du réel ou même dans le maniement de l'irréel, de la fiction pure une liberté perdue depuis longtemps et il a abouti au renouveau théâtral dont l'œuvre de Luigi Pirandello, humoriste de toujours, a marqué le plein épanouissement“ (Benjamin Crémieux: *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris 1928, S. 259).

jugements, qu'il la met en forme. En cette mise en forme consiste pour lui la définition même de l'humain [...].³⁰⁸

Es leuchtet unmittelbar ein, dass auf literarischer Ebene insbesondere metafiktionale Verfahren sich dazu eignen, eine solche ‚Außenperspektive‘ einzunehmen. Die philosophisch gedachte Dichotomie von Instinkt und Form, so könnte (in der Terminologie anachronistisch) argumentiert werden, schlägt sich plausiblerweise literarisch als Dichotomie von naiver, konventioneller Lektüre auf der einen und Entautomatisierung auf der anderen Seite nieder. Crémieux' Verständnis von Leben und Form ist dialektisch zu verstehen: Das Leben läuft weiter, die Versuche, es zu fassen, müssen stetig angepasst werden:

Prendre conscience de la vie, penser sa vie, c'est lui donner une forme, la fixer dans une forme, en dessiner une image réelle ou illusoire, peu importe. Mais la vie coule, coule sans arrêt; aucune forme ne peut l'emprisonner. Tout le mal vient de là: l'homme se fixe dans une forme, la vie ne se fixe jamais.³⁰⁹

Die ‚Form‘ setzt Crémieux nun in einem nicht ganz logischen Argumentationsschritt mit der ‚Illusion‘ gleich, die stets mit der Realität abgeglichen werden müsse. Die Verwechslung von Realität und Illusion sieht er bei Pirandello besonders ausgeprägt:

Surtout bien peu d'hommes et de femmes se rendent compte en permanence de ce jeu incessant entre la forme et la vie. Que la passion les emporte et ils oublient de se regarder vivre, ils vivent. Qu'ils se cristallisent dans une forme, dans une idée de leur vie, ils ne s'aperçoivent pas que cette forme est illusoire, que la vie l'a depuis longtemps abandonnée. *Ils croient baigner dans le réel alors qu'ils nagent dans l'illusoire. Cette confusion du réel et de l'illusion est l'un des thèmes essentiels de Pirandello qui le rapprochent le plus des „grotesques“.*³¹⁰

Crémieux sieht das Spiel mit Fiktion und Realität als Pirandellos Kernphilosophem – einer prästrukturalistischen Literaturwissenschaft liegt es allerdings fern, das zugehörige textuelle Verfahren zu identifizieren. Stattdessen nennt er Namen, die dem europäischen Modernismus zuzuordnen sind:

³⁰⁸ Ebd., S. 272–273 (Herv. im Original).

³⁰⁹ Ebd., S. 277. Dies ist durchaus nicht Crémieux' eigene Interpretation, vielmehr gibt er Pirandellos Worte wieder. Dieser hatte in der *Revue de Paris* gesprochen von „tout ce qui, pendant tant d'années, a constitué les préoccupations de mon esprit [...] ; comment tout homme a une personnalité multiple selon toutes les possibilités d'être qui se trouvent en chacun de nous; comment enfin il y a un conflit tragique immanent entre la vie qui continuellement coule et change et la forme qui la fixe immuable“ (zit. in Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 442).

³¹⁰ Crémieux: *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, a.a.O., S. 278–279 (meine Herv.). Dies ist im Übrigen auch der Aspekt, der Pirandello für Ortega y Gasset interessant macht (siehe unten, Kap. 3.4).

Cette dualité de la forme et de la vie, saisie de préférence au moment où l'homme est contraint à en prendre conscience, fournit sa matière à la plupart des récits et à tout le théâtre de Pirandello, elle aboutit à la théorie pirandellienne de l'humour, à la fois si personnelle et si proche des principaux courants de la pensée contemporaine: mobilisme bergsonien, inconscientisme freudien, relativisme d'Einstein, subjectivisme de Proust.³¹¹

Crémieux nennt dann die *Sei personaggi* als Beispiel dafür, „à quel point le problème de la forme et de la vie est bien celui qui hante avant tout Pirandello“,³¹² und zwar insofern, als seine wichtigsten Werke das Problem der Beziehung von künstlerischer Schöpfung und Lebensbezug aufwürfen.³¹³ Die Ausdeutung der Metapher funktioniert dabei recht literal: „Les *Six personnages* montrent le mécanisme de la création artistique, six vies en quête d'une forme immuable, – celle de l'œuvre d'art, – s'éparpillant sans prendre aucun sens, comme feuilles au vent, après le refus de l'artiste de les mettre en forme.“³¹⁴ Überspitzt formuliert liest Crémieux die *Six personnages* also als Mimesis-Kritik, als Kritik an dem Versuch, Leben durch Kunst abzubilden und zu fixieren. Damit erkennt Crémieux das fiktionkritische Potenzial von Pirandellos Stücken, was durchaus nicht dem zeitgenössischen Konsens entsprach: viele Rezensionen sahen z. B. die Verhandlung der Beziehung zwischen Figur und Schauspielerin oder Schauspieler als wesentliches Thema Pirandellos.

3.1.3 *Six personnages en quête d'auteur* und die Geburt des *Pirandellismus*

Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*, von Peter Szondi einst als „Spiel von der Unmöglichkeit des Dramas“³¹⁵ bezeichnet und von manchen gar als „the major single subversive moment in the history of modern theatre“³¹⁶ apostrophiert, liegen in zwei Versionen vor: Eine von 1921/1923, die in Paris, Berlin und New York gegeben wurde, und eine von 1925, die Pirandello eigenhändig für das *Teatro d'Arte* in Rom überarbeitet und eigens mit einer *prefazione* versehen hat. Den Entstehungskontext resümiert der Autor selbst wie folgt: Statt einer *commedia*

³¹¹ Ebd., S. 279 (meine Herv.), sehr ähnlich auch schon Benjamin Crémieux: *Portraits d'écrivains étrangers. Luigi Pirandello*, in: *Revue bleue* (19.05.1923), S. 337–339, hier S. 338.

³¹² Crémieux: *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, a.a.O., S. 281.

³¹³ Ebd.: „[C]'est que ses œuvres les plus vastes ont abordé le problème de la création artistique dans ses rapports avec la vie.“

³¹⁴ Ebd., S. 281–282.

³¹⁵ Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas. 1880–1950*, Frankfurt am Main 1965 (1963), S. 127.

³¹⁶ Felicity Firth: *Pirandello in Performance*, Cambridge/Alexandria 1990, S. 16, auch zit. in Jennifer Lorch: *Pirandello. Six Characters in Search of an Author*, Cambridge 2005, S. 1.

da fare war ursprünglich ein *romanzo da fare* geplant, der bereits begonnen war³¹⁷ und der, so kann man aus der Retrospektive schließen, in einem Werkkontext zu sehen ist mit den drei Novellen *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911)³¹⁸ und *Colloqui coi personaggi* (1915).³¹⁹

Allen drei Novellen ist die metaleptische Grundstruktur einer sich verselbstständigenden Romanfigur eigen, die sich in Konfrontation mit ihrem Autor begibt. Tatsächlich versammelt schon die Novelle von 1906 die wichtigsten Ideen der *Sei personaggi* und metaleptischen Erzählens im Allgemeinen, beispielsweise die ontologische Überlegenheit fiktiver Figuren über ihre Erzähler/Autoren. So erklärt die Figur aus *Personaggi*, Leandro Scoto: „Vita vera, piú vera della reale, sto pe dire! Angelica, Rodomonte, Shylock, Amleto, Giulietta, Don Chisciotte, Manon Lescaut, Don Abbondio, Tartarin: non vivono d'una vita indistruttibile, d'una vita indipendente ormai dai loro autori?“³²⁰ Aber auch das später immer wieder (unter anderem von Unamuno) aufgegriffene Bild der Figuren, die um Audienz bei ihrem Autor bitten,³²¹ wie auch die personifizierte Phantasie, die dem Autor als Hausdame dient,³²² tauchen wiederholt auf (z. B. bei Gómez de la Serna). Es sind diese

³¹⁷ Dass das ursprüngliche Projekt in Prosa abgefasst werden sollte, erklärt Pirandello in seiner *prefazione* zur Edition von 1925 (Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, a.a.O., S. 19). Das Romanfragment findet sich abgedruckt in Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a.a.O., S. 183–184.

³¹⁸ Siehe für eine detaillierte Analyse dieser Novelle Häsner: *Metaleptesen*, a.a.O., S. 81–87.

³¹⁹ Vgl. dazu auch knapp Giovanna Tomasello: *La Trilogia del teatro nel teatro*, in: Pirandello, Luigi: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, hg. von Giovanna Tomasello, Mailand 2014, S. 295–326, hier S. 295–297.

³²⁰ Ebd., S. 165.

³²¹ Darin unterscheiden sich die beiden Novellen von 1906 und 1911 kaum. Sogar der Wortlaut ist stellenweise identisch. So heißt es 1906: „Oggi, udienza. Ricevo dalle ore 9 alle 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie future novelle“ (ebd., S. 161). 1911: „È la mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle. Cinque ore, dalle otto alle tredici“ (ebd., S. 167).

³²² So liest man in der Novelle von 1906: „Per il caso che qualcuno volesse saperlo, la mia servetta si chiama Fantasia“ (ebd., S. 162). Die *prefazione* zur Edition von 1925 beginnt mit den Sätzen: „È da tanti anni a servizio della mia arte (ma come fosse da jeri) una servetta sveltissima e non per tanto nuova sempre del mestiere. Si chiama Fantasia“ (Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, a.a.O., S. 19). Über diese Metaphorisierung der schriftstellerischen Inspiration empören sich bereits Zeitgenossen. So schreibt Andrenio in seiner Monographie zu Pirandello: „Fuera de la metáfora de la criada Fantasia, la explicación se reduce a que escribió los *Seis personajes* porque

Texte, die in der wenig zielführenden Debatte darum, ob Unamuno oder Pirandello das Verfahren ‚erfunden‘ habe, immer wieder angeführt werden, um zu untermauern, dass der Spanier von dem Italiener abgeschrieben habe. Erscheint Pirandellos Urheberschaft durch die Novelle von 1906 zumindest gegenüber Unamuno gesichert, so muss mit Blick auf einen zeitgenössischen Plagiatsvorwurf doch auch das ihm stets zugeschriebene Genie hinterfragt werden. An dieser Stelle sei daher eine Digression zu der Anschuldigung erlaubt, die Paul Achard im Dezember 1928 in der Zeitschrift *Comœdia* vorbringt und die der Forschung bisher größtenteils entgangen zu sein scheint.³²³ Pirandello, so Achard, habe seine originelle Idee nämlich gar nicht selbst gehabt, sondern sie aus einer englischen Kurzgeschichte übernommen:

Or voici qu’au sujet de cette comédie [sc. *Six personnages en quête d’auteur*] dont le succès repose surtout sur l’originalité du sujet, une singulière préoccupation sinon de plagiat du moins d’inspiration se pose dans l’esprit de tous ceux qui ont été appelés à lire une nouvelle de l’écrivain anglais F. Anstey: *Pourquoi j’ai renoncé à écrire des romans*.³²⁴

Achard führt eine Reihe von Zitationen aus den *Sei personaggi* an, die Pirandellos Ideen zur Figurenautonomie besonders gut illustrieren. Nimmt man Ansteys Novelle *Why I Have Given up Writing Novels*, die zunächst 1906, also im selben Jahr

se le ocurrieron; porque vió un asunto dramático. La explicación no puede ser más sumaria“ (Eduardo Gómez de Baquero: *Pirandello y Compañía*, Madrid 1927–29 [?], S. 25).

³²³ Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 422–423, verweist auf Paul Achard: *Pirandello pour écrire „Six personnages“ s’est-il inspiré d’une nouvelle de F. Anstey?*, in: *Comœdia* (17.12.1928), unpag. Das gegen Achard angeführte Argument, Pirandello habe die Idee vor Anstey in seiner Novelle *Tragedia d’un personaggio* von 1911 umgesetzt, scheint zwar zunächst überzeugend, berücksichtigt aber die Tatsache nicht, dass Ansteys Novelle im Original vor Pirandellos Novelle erschien (1906 in der Anthologie *Salted Almonds*: F. Anstey [Thomas Anstey Guthrie]: *Why I Have Given up Writing Novels. (A Personal Explanation.)*, in: Anstey, F.: *Salted Almonds*, Leipzig 1906, S. 102–120). Lelièvre informiert außerdem über einen Brief von Maeterlinck an Lugné-Poe vom 15. April 1923. Maeterlinck macht Lugné-Poe auf Ansteys Novelle aufmerksam, „[...] qui doit être de beaucoup antérieur à la pièce de Pirandello. Ce n’est pas pour insinuer qu’il y ait plagiat. Il n’y en a pas du tout. Mais pour montrer que tout a un père...“ (Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 423, Anm. 213). Frabetti: *„Le magicien italien“*, a.a.O., S. 177, erwähnt den Vorwurf und verweist auf Lelièvre. Beide analysieren den englischen Text nicht. Die Frage ist sicherlich nicht zielführend, aber genauso wenig ist sie abschließend geklärt. Mit Blick auf die bereits bei Galdós (siehe oben, Kap. 2.1) beobachteten metaleptischen Erzähltechniken relativiert sich die ausschließlich in Frankreich geführte Diskussion ohnehin.

³²⁴ Achard: *Pirandello pour écrire „Six personnages“ s’est-il inspiré d’une nouvelle de F. Anstey?*, a.a.O., unpag.

wie *Personaggi*, in Leipzig auf Englisch erschienen ist³²⁵ (welcher der beiden Texte zuerst erschien, ist nicht auszumachen), so sind die Ähnlichkeiten tatsächlich frappierend: Der Erzähler der Geschichte erklärt, der Autor eines Romans mit dem Titel *Poisoned Porridge* zu sein, einer Kriminalgeschichte. Wie auch Pirandello – und viele Autoren nach ihm – beschreibt Anstey's Erzähler den literarischen Schaffensprozess als Kontrollverlust des Autors:

Athene is recorded in the *Classical Dictionary* to have sprung in complete armour from the head of Zeus, but one character after another came out of *my* brain, and all endowed with such super-abundant vitality that I was quite incapable of controlling their sayings and doings, which I could only record with breathless admiration.³²⁶

Eines Abends klingelt Cedric, der Protagonist des Romans, bei dem Autor-Erzähler: „He was far too strong a character, as I realised at once, to be long confined within the covers of any book; he had burst his bindings, and naturally he felt that his first visit was due to the author of his being.“³²⁷ Cedric ist in finanzieller Not und quartiert sich bei seinem Autor ein. Nach und nach gelangt beinahe das gesamte Romanpersonal zu dem Erzähler, sodass dieser schließlich zum Schlafen ins Badezimmer ausweichen muss. Zwischenzeitlich gerät er sogar in den Augen des ebenfalls in seinem Haus eingetroffenen Detektivs in Verdacht, sich eines nicht weiter spezifizierten Vergehens schuldig gemacht zu haben – spätestens hier erlangen die Figuren Verfügungsmacht über ihren Autor. Am Ende wird es dem Erzähler zu anstrengend und, dem Titel seiner Kurzgeschichte gemäß, hört er auf Romane zu schreiben.

Still, I confess that I could not repress a certain elation. So unique an experience as mine could not be other than gratifying to the self-esteem of any author. For – without intending, without even being conscious of it at the time – I had created a set of fictitious characters who were so real and actual that they were literally living!

The only drawback I could see to such phenomenal mental fecundity was that they should all be literally living on *me!*³²⁸

Ob nun Pirandello Anstey kannte oder es sich eher verhält, wie Unamuno sagt – „[...] es algo que flota en el ambiente“³²⁹ – Pirandellos Text ist im europäischen Kontext zweifellos derjenige, der die Idee autonomer Figuren am nachdrücklichsten vertritt.

³²⁵ 1910 erscheint der Text auf Französisch, auf diese Version bezieht sich Achard (F. Anstey [Thomas Anstey Guthrie]: *Pourquoi j'ai renoncé à écrire des romans*, übers. von Louis Labat, in: Epuý, Michel [Hg.]: *Anthologie des humoristes anglais et américains (Du XVII^e siècle à nos jours)*, Paris 1941 [1910], S. 325–338).

³²⁶ F. Anstey: *Why I Have Given up Writing Novels*, a.a.O., S. 103 (Herv. im Original).
³²⁷ Ebd., S. 105.

³²⁸ Ebd., S. 110–111 (Herv. im Original).

³²⁹ Miguel de Unamuno: *Pirandello y yo*, in: Unamuno, Miguel de: *Niebla*, hg. von Mario J. Valdés, Madrid 2014, S. 290–294, hier S. 290.

Die Novität des Stücks bestand bekanntermaßen darin, die Zuschauer:innen mit der *commedia da fare* zu konfrontieren und dies in einem offenen, zu Beginn nicht mit Vorhang abgetrennten Theaterraum zu tun. Der *Direttore* (in der späteren Auflage *Capocomico*), der mit seinen Schauspieler:innen ein Pirandello-Stück zu proben versucht, wird unterbrochen von sechs Figuren, die behaupten, auf der Suche nach einem neuen Autor zu sein. Ihr eigentlicher Autor habe sie nämlich unvollendet im Stich gelassen und nun seien sie auf der Suche nach einem, der sich ihrer annehme. Schnell wird deutlich, dass das eigentliche Ensemble des Theaters die Geschichte der sechs Figuren nicht zu spielen vermag – hier zeigt sich der Agon zwischen Schauspieler:innen und Figuren. Die eigentliche Handlung besteht aus Madama Pace, die ein Bordell führt, in dem ein Besucher – der Vater – als Freier seine Stieftochter trifft. Deren Mutter (und erste Frau des Vaters) wird Zeugin. Wie die Konstellation der Figuren errahnen lässt, sind die Motive für gegenseitigen Hass zahlreich, und ihrer Entfaltung ist der Fortgang des zweiten und dritten Aktes gewidmet. Das Ende des Stücks überrascht: Zwei der Kinder sterben, eines in einem Brunnen, eines erschießt sich. Ob die Handlung nun Teil der Fiktion ist oder Realität, ist am Ende nicht auszumachen. Die Version von 1921 betont genau diese Unklarheit in ihren letzten Sätzen.³³⁰

ALCUNI ATTORI Davvero! Davvero! Morto! Morto!

ALTRI ATTORI No! Finzione! Non ci creda! Finzione! Finzione!

IL PADRE (*con un grido altissimo*) Ma che finzione! Realtà, realtà, signore! (*Accorre disperatamente anche lui*).

IL DIRETTORE Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Non mi è mai capitata una cosa simile! E mi hanno fatto perdere una giornata!³³¹

³³⁰ Da sich die Transferzusammenhänge, die im Folgenden besprochen werden, im Wesentlichen vor 1925 abspielen, wird diesem Teilkapitel, so nicht anders angegeben, die Textversion von 1921 zugrunde gelegt (Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a.a.O.).

³³¹ Ebd., S. 155. Die überarbeitete Version legt einen Schwerpunkt auf das Wirken des Theaterstücks hin in den Bereich außerhalb der Fiktion: Das Stück endet hier nicht mit der Missmutsbekundung des *Capocomico*, sondern mit dessen Anweisungen, das Licht anzulassen: „Eh, perdio! Lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi!“ (Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, a.a.O., S. 113). In diesem Sinne wird zuweilen erklärt, der Wunsch, die Realität der fiktiven Figuren zu unterstreichen, sei in der späteren – auch unter dem Eindruck der Pariser Premiere 1923 (siehe unten) abgeänderten – Version weit spürbarer. Siehe etwa Firth: *Pirandello in Performance*, a.a.O., S. 82: „With the phrase ‚created reality‘ Pirandello wanted to emphasise the reality, the superior reality of the Characters, rather than a spooky presence.“ Firth bezieht sich hier auf einen Zusatz zu Beginn des Stücks, der tatsächlich in der Erstversion fehlt: „I Personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque

Pirandellos Text enthält so gut wie alle Ideen, die metaleptisches Erzählen in der klassischen Moderne ausmachen. Das Stück von der Betrachtung auszuschließen, weil es sich um einen Dramentext handelt, erscheint nicht nur aus diesem Grund konterintuitiv. Wie bereits erwähnt, muss man die *Sei personaggi* als Teil eines Korpus sehen, das auch (und vor allem) Prosa in Form der genannten Novellen enthält. Außerdem sind Romanfragmente überliefert – beides Indizien dafür, dass zumindest der Autor das Verfahren gleichermaßen für Drama wie Prosa geeignet hielt.³³² Zuletzt – und dies ist der eigentliche systematische Grund, den *Sei personaggi* ihren Rang in der Entwicklung der Metalepse nicht abzusprechen – wird hier ja davon ausgegangen, dass von Figuren berichtete vorangehende Narrationsakte hinreichen, um ein für die Metalepse notwendiges Handlungssyntagma zu erzeugen.³³³

In der Tat ist z. B. die folgende Replik des Vaters nicht paradox. Für metaleptisches Erzählen ist sie dennoch aussagekräftig, da sie das semantische Feld der Metalepse absteckt. Der Vater bemüht an dieser Stelle wiederum das Bild eines Autors, der die Kontrolle über sein Werk verliert, und extrapoliert aus dieser Idee

più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori“ (Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, a.a.O., S. 41, Herv. im Original).

³³² Wichtig erscheinen mir in diesem Sinne Häsners Ausführungen zum Zusammenhang der Novelle *La tragedia di un personaggio* und den *Sei personaggi*: „Tatsächlich kann man finden, daß noch die ‚commedia da fare‘ aus dem Jahre 1921 die Spuren einer ursprünglichen narrativen Konzeption deutlich bewahrt, nicht zuletzt deshalb, weil in ihr die Markierung oder Konstituierung verschiedener Wirklichkeitsebenen weniger eine Leistung genuin szenischer Mittel ist, als vielmehr eines didaskalischen Apparats, der in Umfang, Diktion und Funktion Merkmale eines veritablen extradiegetischen Erzählerdiskurses aufweist“ (Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 82).

³³³ Interessanterweise bespricht Pirandello 1925 im Vorwort zu seiner Überarbeitung des Stücks die Tatsache, dass einige Figuren mehr Bewusstsein über ihren eigentümlichen Seinsstatus haben als andere, was auf ein graduelles Verständnis dieses Parameters schon beim Autor selbst schließen lässt: „C'è un personaggio, quello della Madre, a cui invece non importa affatto aver vita, considerato l'aver vita come fine a se stesso. Non ha il minimo dubbio, lei, di non esser già viva; né le è mai passato per la mente di domandarsi come e perché, in che modo, lo sia. Non ha, insomma, coscienza d'essere personaggio: in quanto non è mai, neanche per un momento, distaccata dalla sua ‚parte‘. Non sa d'aver una ‚parte‘ (Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, a.a.O., S. 27 [meine Herv.]). Und weiter: „Ella si presenta con gli altri personaggi sul palcoscenico, ma senza capire quello che essi le fanno fare. Evidentemente immagina che la smania di aver vita da cui sono assaliti il marito e la figlia e per cui anch'ella si ritrova su un palcoscenico, altro non sia che una delle solite incomprensibili stramberie di quell'uomo tormentato e tormentatore, e – orribile, orribile, – una nuova, equivoca levata di testa di quella sua povera ragazza traviata“ (ebd.).

sogar den (erst mit den Strukturalisten wirklich erkannten) semantischen Überschuss des Textes jenseits der Autorintention:

IL PADRE [...] Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nell'azione, nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono; e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono [...]. Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato anche in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche per se stesso un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!³³⁴

Der Autor ist gemäß der Figur des Vaters letztlich nicht mehr als ein *scripteur* (freilich nicht ganz im Barthes'schen Verständnis), der das Leben seiner autonomen Figuren nur transkribiert. Eine pseudo-performative Relation von schriftlicher Fixierung und Handlungsverlauf der Geschichte wird hier bereits angedacht:

IL PADRE [...] Il suo compito è facilitato dal fatto che siamo qua, tutti, vivi davanti a lei...

IL DIRETTORE Ma non basta!

IL PADRE Come non basta? Vedendoci vivere il nostro dramma...

IL DIRETTORE Già! Ma ci vorrà sempre qualcuno che lo scriva!

IL PADRE No – che lo trascriva, se mai, avendolo così davanti – in azione – scena per scena.³³⁵

Dies ist darüber hinaus auf das Potenzial zu beziehen, das die konkrete Auführungssituation zu entfalten vermag:

IL PADRE [...] Ma scusino! Ma perché vogliono uccidere, in nome d'una verità volgare, di fatto, questo prodigio d'una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di viver qui, che loro; perché assai più vera di loro, scusino!³³⁶

Das Leben von Figuren, wie Pirandello sie erschafft, muss man sich wohl als eine Art alternativen Seinsmodus vorstellen, der – so viel sei vorausgreifend auf andere Texte ergänzt – in der Dichotomie Realität/Fakt vs. Fiktion eben keiner der beiden Seiten klar zuzuordnen ist:

IL PADRE [...] Dimostrarle che si nasce alla vita, in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi!³³⁷

³³⁴ Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a.a.O., S. 148.

³³⁵ Ebd., S. 119–120.

³³⁶ Ebd., S. 130.

³³⁷ Ebd., S. 104.

Pirandellos Stück wirft durchaus schon die Frage nach der materiellen Fixiertheit eines solchen Seinsmodus auf, aus der viele metaleptische Texte ja ihren spezifischen Effekt beziehen. So stößt sich der Regisseur wiederholt daran, dass die Handlung der (eigentlich ja fiktiven) *personaggi* doch in das Regiebuch gehöre:

IL PADRE [...] Non sono forse abituati lor signori a vedere balzar vivi in loro stessi, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un autore? Forse perché non c'è là (*indica la buca del Suggestore*) un copione che ci contenga?³³⁸

Wenn die Figur des Vaters das Hierarchieverhältnis von Text und Figurenhandlung umkehrt und erklärt, dieses Regiebuch sei *in den Figuren*, so wird indirekt der prekäre Zusammenhang von medial-schriftlicher Fixiertheit und Geschichte betont:

IL DIRETTORE E dov'è il copione?
IL PADRE È in noi, signore.³³⁹

Die materielle – d. h. in diesem Fall: *textuelle* – Fixiertheit der Figuren ist im metaleptischen Erzählen dem Handeln der autonomen Figuren nachgeordnet, wie die Figur des Vaters auf bemerkenswert technische Weise erklärt („mettere *materialmente* al mondo dell'arte“):

IL PADRE [...] Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire: far vivere per l'eternità!³⁴⁰

Die ontologische Gleichwertigkeit von fiktiven und realen Figuren wiederholt der Text als Idee immer wieder (beispielsweise in den Worten des Vaters: „Ecco! benissimo! a esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri!“³⁴¹). Interessant ist auch, dass bei Pirandello, genauso wie bei Unamuno, Sancho Panza (und damit auch der *Quijote* als Ganzes) Erwähnung findet.

³³⁸ Ebd., S. 105. Ebenso: „Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lí nel copione (*indica la buca del Suggestore*) quando c'è un copione!“ (ebd., S. 126).

³³⁹ Ebd., S. 106.

³⁴⁰ Ebd., S. 105.

³⁴¹ Ebd., S. 104.

Und zuletzt wirft die Metalepse natürlich die Frage nach Fakt und Fiktion auf. Diese Dichotomie, die in einer Replik mit den aristotelischen Kategorien des Wahren und Wahrscheinlichen eingeführt wird, fordert die Figur des Vaters, in einer humoristisch verpackten Fundamentalkritik an Aristoteles und seinem Wahrscheinlichkeitskriterium, schlicht aufzulösen. Man brauche sich nicht die Mühe zu machen, Figuren als *wahrscheinlich* darzustellen, damit man sie für *wahr* halte. Das Absurde nämlich sei genauso wahr:

IL PADRE (*ferito e mellifluo*) Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinita assurdità, che sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perché sono vere.

IL DIRETTORE Ma che diavolo dice?

IL PADRE Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario: cioè, di crearne di verosimili, perché pajano vere. Ma mi permetta di farle osservare, che se pazzia è, questa è pur l'unica ragion d'essere del loro mestiere.³⁴²

Hiermit ist auch innerhalb des Stückes der Aspekt der Illusion (und zugleich ihrer Störung) angesprochen. Lange hielt es die Forschung für selbstverständlich, dass metaleptische Verfahren dominant beziehungsweise ausschließlich illusionsstörend wirken – neuere Ansätze argumentieren dagegen. Wie die Sichtung der Rezensionen zu Galdós' *El amigo Manso* gezeigt hat und es auch die noch ausstehende Bestandsaufnahme der Besprechungen zur Premiere der *Six personnages* in Paris 1923 illustrieren wird, ist tatsächlich kein diachron stabiler Effekt der Metalepse festzulegen. Es überrascht daher nicht, dass Pirandellos Text Lesarten nahelegt, die ganz und gar nicht als Anweisung zu einer illusionsstörenden Lektüre zu verstehen sind. So scheint ein Implikat der Diskussion zwischen der Figur des Vaters und dem Regisseur zum Thema der Illusion, dass die *personaggi* im Vergleich zu den Schauspieler:innen authentischer seien, da sie ihre Geschichte nicht repräsentieren, sondern sie performativ nachspielen beziehungsweise mit ihrem Spiel erschaffen. Die Realitätsillusion der Schauspieler:innen – sogar explizit so benannt („illusione d'una realtà“) – sei daher unzureichend. Ob diese Erörterungen, die sich binnenfiktional natürlich an die Zuschauer:innen *im Stück* richten, auf die textexterne Metaebene zu heben sind, bleibt zu diskutieren; klar ist, dass zumindest im Stück die Frage nach der Illusion dialektisch zu denken ist: Zwar sind die *personaggi* deutlich ausgewiesen als aus einer textuellen Welt entflohen (illusionsstörend), doch spielen sie – im Gegensatz zu dem Theaterensemble – ihre eigene Geschichte (illusionsfördernd):

LA PRIMA ATTRICE E l'illusione, piú facile!

IL PADRE (*con uno scatto*) L'illusione? Ma per carità, non dicano l'illusione! Non adoperino codesta parola, che per noi è particolarmente crudele!

[...]

³⁴² Ebd., S. 103.

IL DIRETTORE Ma perché? Come dovremmo dire? L'illusione, signore.
 Quella da creare, qua, agli spettatori...
 IL PRIMO ATTORE ... con la nostra rappresentazione...
 IL DIRETTORE ...l'illusione d'una realtà!
 [...]
 IL PADRE Ora, se lei pensa che noi come noi [...] non abbiamo altra realtà fuori
 di questa illusione...
 IL DIRETTORE [...] E come sarebbe a dire?
 IL PADRE [...] Ma sí, signori! Quale altra? Quello che per loro è un giuoco
 d'arte, per noi è invece l'unica nostra realtà.³⁴³

Beinahe alle Fragen, die im Stück verhandelt werden, hebt der reale Pirandello, wie auch Unamuno in *Niebla* und in Texten wie *Historia de Niebla*, auf para- und epitextuelle Ebene. Durch diesen Schritt macht er die Metalepse zur Metapher des literarischen Schaffens überhaupt und misst ihr praxeologischen Wert zu – ein Weg, den zahlreiche der später hier betrachteten Autoren auch gehen werden. In seiner *prefazione* von 1925 illustriert Pirandello den literarischen Produktionsakt – wie nebenbei bemerkt auch Anstey – als Kontrollverlust, der sich psychologisch unter anderem in einem Besessensein von den geschaffenen Kreaturen äußert: „E così a mano a mano diveniva per me tanto più difficile il tornare a liberarmi da loro, quanto a loro più facile il tornare a tentarmi. Ne ebbi, a un certo punto, una vera e propria ossessione.“³⁴⁴ Diese Idee ist nicht nur bei Pirandello, sondern ebenso bei Unamuno und den später im weiteren Verlauf dieser Arbeit präsentierten Romanautoren in Spanien verbreitet.³⁴⁵

Die *Sei personaggi* erreichten Paris am 10. April 1923. Im Februar hatte die Londoner *Stage Society* unter Bernhard Shaw sie in Großbritannien uraufgeführt. Der Pariser Premiere vorausgegangen war ein echter Wettlauf um Pirandello,³⁴⁶

³⁴³ Ebd., S. 144–145.

³⁴⁴ Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, a.a.O., S. 22.

³⁴⁵ „Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il misterio della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale“ (ebd., S. 20). Die *prefazione* wird sofort ins Französische übersetzt (Luigi Pirandello: *Comment et pourquoi j'ai écrit „Six personnages en quête d'auteur“*, in: *La revue de Paris* [Juli/August 1925], S. 332–347, für das Zitat S. 333–334). Die Nähe und Plastizität der fiktiven Figuren werden dabei speziell betont: „[V]ivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro [...]“ (Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, a.a.O., S. 20). Auf Giono wurde bereits verwiesen (siehe Teil I, Anm. 88), bei Henri Ghéon verhält es sich ähnlich (siehe unten).

³⁴⁶ Camille Mallarmé hatte *Il piacere dell'onestà/La volupté de l'honneur* ohne Pirandellos Wissen für Dullin übersetzt, erst Crémieux hatte ihn darüber in Kenntnis gesetzt (Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 22). Crémieux war seinerseits, und zum Missfallen Dullins, dabei, die *Sei personaggi* für Pitoëff und Copeau

und die aus ihm resultierende Popularität der *Sei personaggi* führte dazu, dass aus Pirandellos Werk schnell ein Pirandellismus hergeleitet wurde, von dem wahrscheinlich nur die wenigsten wussten, was mit diesem eigentlich gemeint war. Crémieux, von dem Frabetti erklärt, er sei der erste gewesen, der sich dieses Begriffs bedient habe,³⁴⁷ leitete ihn maßgeblich aus Pirandellos *Umorismo* ab:

Au point de départ du *pirandellisme*, il y a, comme dans tout art humoristique, une dissociation des sentiments. Par humour, il faut entendre ici, non pas, comme on le fait le plus souvent aujourd'hui, une variété de comique, mais cette vue double du réel qui discerne sous chaque sentiment la présence de son contraire, sous les larmes le rire et le comique sous le drame.³⁴⁸

Der ‚Humor‘ Pirandellos, so Crémieux weiter, habe sich auf eine spezifische Erscheinung spezialisiert, nämlich die der Persönlichkeitsspaltung („dissociation de la personnalité“³⁴⁹). Schnell wird Pirandellismus nicht nur zum Gemeinplatz, sondern erhält auch die pejorativ aufgeladene Konnotation des ‚Zerebralen‘. Camille Mallarmé, die nach dem Durchbruch der Pitoëffs in Paris kaum mehr als die Wegbereiterin Pirandellos gelten kann, als die sie sich selbst darstellte, erklärte z. B.:

Pirandello, avec sa manie de bouleverser nos habitudes mentales, sa recherche d'une vérité crue, ses confusions entre songe et réalité, personnalité profonde et apparente, fiction théâtrale et comédie personnelle, arrivant même à se demander, – et à nous demander – quel est le fou, de l'homme qui incarne, heureux, son rêve, ou du „sage“ qui le combat, bref, ce songe-creux de Pirandello risque d'entraîner le bon public assez imprudent pour l'écouter, droit au cabanon, – d'où semblent s'être échappés la plupart de ses personnages.³⁵⁰

Zu intellektuell für das Publikum sei Pirandello also, ausschlaggebend für diese Überforderung sei die Verwechslung von Traum und Realität. Mallarmé störte

zu übersetzen (siehe Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 410, die die Gegebenheiten hauptsächlich aus der Korrespondenz Pirandellos, Camille Mallarmés und Dullins rekonstruiert, und Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 22–23). Copeau wollte der erste sein, Pirandello auf eine Pariser Bühne zu bringen, und zwar mit den *Six personnages en quête d'auteur*, doch wegen eines Unfalls von Ludmilla Pitoëff musste die Premiere verschoben werden. Dullin spielte also am 20. Dezember 1922 *La volupté de l'honneur* (zusammen mit Cocteau's *Antigone*) und kam Copeau zuvor. Es waren jedoch Pitoëffs *Six personnages*, die wenige Monate später zum Kassenschlager wurden, Dullins Inszenierung von *La volupté de l'honneur* war schnell vergessen.

³⁴⁷ Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 61. Der Crémieux-Aufsatz, von dem die Rede ist, erschien im Juli 1922 (Crémieux: *Le théâtre de Luigi Pirandello*, a.a.O.).

³⁴⁸ Ebd., S. 854.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Camille Mallarmé: *Les Siciliens. II; Luigi Pirandello*, in: *La Revue Européenne* (Juni 1923), S. 80–89, hier S. 88, gekürzt auch zit. in Anna Frabetti: *Pirandello a Parigi*, a.a.O., S. 380.

sich hier an dem, was, erzähltheoretisch gesprochen, metaleptisches Erzählen ausmacht – und was auch andere Rezensenten, wie weiter unten zu sehen sein wird, herausforderte. Crémieux hingegen verteidigte den vermeintlich statischen Zerebralismus Pirandellos. Auffallend ist, dass offensichtlich schon 1923 der von ihm selbst ein Jahr zuvor geprägte Begriff des ‚Pirandellismus‘ etwas geworden war, wovor man den Autor selbst schützen musste:

Théâtre d'idées, a répété sur tous les tons la critique française, après la représentation des *Six personnages en quête d'auteur*. Il faut répondre tout de suite: „non“. Théâtre qui fait penser, mais non pas d'idées. Et dans le même sens, il faut dire également qu'il n'existe pas de pirandellisme chez Pirandello, mais qu'on peut extraire de l'œuvre de Pirandello le pirandellisme.³⁵¹

Im Gegensatz zu Mallarmé stellte Crémieux einen Aspekt als besonders gewichtig heraus, der sich nicht, wie viele andere Ansätze, auf die Beziehung von Figur und Schauspieler:in oder auf das Verschwimmen von Traum und Realität bezog, sondern auf den literarischen Schöpfungsakt. Crémieux steckte sich gleichsam an der Sprache seines Gegenstands an und begann, in einer Metaphorik zu sprechen, die für spätere Auseinandersetzungen mit metaleptischen Texten typisch ist:

A y bien réfléchi, cela prouve que Pirandello n'est pas un idéologue, un philosophe, mais un créateur. Il écrit sous la dictée de ses personnages. Il n'essaie pas de schématiser, de clarifier ce que lui dictent ses héros, il transcrit fidèlement, d'où une certaine lourdeur, du délayage parfois, des répétitions, mais d'où aussi une extraordinaire impression de vie.³⁵²

Fernand Reboul vertrat 1931 in seinem Aufsatz *De Pirandello au pirandellisme* die bedenkenswerte These, dass Pirandello selbst in Reaktion auf die Studien zu seinem Werk – allen voran auf die Adriano Tilghers³⁵³ – mit jedem Text mehr versuchte, sich in das Bild einzufügen, das das Feuilleton von ihm zeichnete. „On éluciderait“, erklärt Reboul, „[...] deux problèmes littéraires fort complexes: l'influence de la critique sur l'évolution du génie et l'influence de l'œuvre sur son

³⁵¹ Zit. in Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 65 (Kursivierung aufgehoben).

³⁵² Crémieux: *Portraits d'écrivains étrangers*, a.a.O., S. 339.

³⁵³ Adriano Tilgher: *Studi sul teatro contemporaneo*, Rom 1923, S. 135–193, und Adriano Tilgher: *La scena e la vita*, Rom 1925, S. 134–143. Tilgher systematisiert in seinen Schriften zum ersten Mal die Frage nach dem „Dualismo di Vita e Forma“ (Tilgher: *Studi sul teatro contemporaneo*, a.a.O., S. 135), auf dem die meisten zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit Pirandello aufbauen.

propre auteur.³⁵⁴ Pirandello habe sich vom Künstler zum Philosophen entwickelt.³⁵⁵ Tatsächlich wird hier, ähnlich wie bereits bei Unamuno, der Unterschied der beiden Disziplinen wieder relevant: Dominant philosophische Interpretationen, besonders die der Zeitgenoss:innen, neigen nämlich dazu, das Augenmerk nicht auf textuelle Verfahren zu richten, und halten es für abwegig, das in Pirandellos Stücken Gezeigte zumindest *auch* als Verhandlung literarischen Schaffens und literarischer Welterzeugung, eben im Wortsinne als Meta-Fiktion, zu sehen. Crémieux ist in diesem Sinne unter den französischen Kommentatoren einzigartig.

Inwiefern das (in heutiger Terminologie) metafiktionale und fiktionskritische Potenzial jenseits einer vorherrschend philosophischen Stoßrichtung Pirandellos Ende der Zwanzigerjahre in Frankreich erkannt wurde, wird noch mittels einiger zeitgenössischer Rezensionen zu diskutieren sein. Wichtig ist zunächst, anhand der Zeugnisse von Crémieux und Reboul festzuhalten, dass ‚Pirandellismus‘ als Schlagwort spätestens 1931 etabliert war und die Omnipräsenz des italienischen Autors im literarischen Feld zwischen Primärtextproduktion, Bühne und Feuilleton nicht nur erkannt, sondern Gegenstand kritischer Reflexion wurde. Extension und Intension des Begriffs bleiben erstaunlich vage, sodass ‚Pirandellismus‘ um 1930 in Frankreich so ubiquitär wie unklar ist.

Die so oft kommentierte Allgegenwart Pirandellos äußert sich natürlich nicht nur in seinen eigenen Theaterstücken. Die Liste der Imitationen ist lang. Lenormand benennt im Zusammenhang mit Georges Pitoëff den Mangel an Originalität, der den ‚pirandellischen‘ Werken der Zeit anhaftete: „Il [sc. Pitoëff] resta fidèle à sa conception de l'œuvre pirandellienne. Ce qu'il méprisa, ou ignora, c'est le pirandellisme, *ce mal d'imitation, cette chlorose des copistes, véritable épidémie de pâles couleurs* que le grand Italien propageait parmi la jeunesse littéraire, dans le même temps que le public se détachait de lui.“³⁵⁶ Diese Meinung wird von späterer Forschung aufgegriffen, wenn etwa Thomas Bishop in seiner Monographie zu Pirandello im französischen Theater erklärt: „What resulted then was not good theater but a superficial, inferior copy, ‚an exterior, mechanical, cheap Pirandellism‘. Theirs was not a serious artistic effort to absorb certain materials for the

³⁵⁴ Fernand Reboul: *De Pirandello au pirandellisme*, in: *Études italiennes* 2 (1931), S. 80–97, hier S. 96.

³⁵⁵ „Un succès rapide et retentissant, l'interprétation hâtive et souvent superficielle des cinq pièces jouées en France et de quelques romans, ont réduit l'œuvre si abondante et si riche de Pirandello à un système assez grossier: le pirandellisme. Il n'est pas étranger à cette cristallisation. L'étude du critique italien Tilgher, d'une intelligence et d'une acuité singulières, éclaira l'auteur lui-même sur le sens profond de son génie, et lui marqua la voie où il devait persévérer. *Dès lors, Pirandello devint en quelque manière le personnage de lui-même*. Ce que sa production gagna en conscience et en rigueur, elle le perdit peut-être en énergie créatrice et en poésie. *Le philosophe prit le pas sur l'artiste*“ (ebd., S. 80, meine Herv.).

³⁵⁶ Lenormand: *Les Pitoëff. Souvenirs*, a.a.O., S. 118–119 (meine Herv.).

creation of new, valid art. Rather, *their plays were like parodies taken seriously*.³⁵⁷ „Chlorose des copistes“, „parodies taken seriously“: Beide Urteile sind harsch, doch die Texte stützen sie – und dies ist ein Befund bezüglich der Strahlkraft, die Pirandello in Frankreich genoss.

Es gab zwei Möglichkeiten, mit Pirandellos Omnipräsenz umzugehen: seinen Einfluss im eigenen Schreiben anzuerkennen – dies tut etwa Lenormand³⁵⁸ – oder ihn zu dementieren, wofür sich z. B. der Belgier Michel de Ghelderode entschied.³⁵⁹ Sein Stück *Trois acteurs, un drame...* (1928) sei hier stellvertretend für eine Vielzahl von französischen Stücken analysiert, deren Pirandello-Imitation zu einer starken Metaisierung, letztlich aber nicht zu metaleptischen Strukturen führte. Zeitlich lassen sich diese Theaterstücke zwischen dem Pirandello-Boom um 1923 und den ersten Erfolgen der auch heute noch kanonischen Autoren verorten (Giraudoux' *Siegfried* beispielsweise wurde 1928 uraufgeführt).³⁶⁰

³⁵⁷ Bishop: *Pirandello and the French Theatre*, a.a.O., S. 51 (Zitat von Silvo d'Amico, Nachweis ebd., S. 150, meine Herv.).

³⁵⁸ „*Six personnages, c'est une longue interrogation sur les causes qui peuvent entraver ou faciliter la naissance d'une œuvre dramatique. Dans Une Vie secrète et Crépuscule du Théâtre, j'ai tourné autour des mêmes thèmes*“ (Henri-René Lenormand: *Les confessions d'un auteur dramatique*, Bd. 1, Paris 1949, S. 327).

³⁵⁹ George Hauger zitiert (leider ohne Nachweis) einen Kommentar Ghelderodes, der sich dagegen verwehrt, jede Theater-im-Theater-Struktur auf einen Pirandello-Einfluss zurückzuführen: „Two of Ghelderode's plays, *Trois Acteurs, un Drame* and *Sortie de l'Acteur*, deal with the person and the persona. At once, one assumes the influence of Pirandello; but their author has declared that it is not long since he first became acquainted with Pirandello's plays, which he has read in translation. He denies Pirandellian influence, and he asks, „Does the fact of placing the beginning of a play on the bare stage of a theatre, for example, prove that one has undergone the influence of that work entitled *Six Characters in Search of an Author?*““ (George Hauger: *Notes on the Plays of Michel de Ghelderode*, in: *The Tulane Drama Review* 4.1 [1959], S. 19–30, hier S. 27). Siehe für biographische Informationen zu Ghelderode u. a. Philippe Faucher: Art. *Ghelderode, Michel de*, in: Laffont, Robert/Bompiano, Valentino: *Dictionnaire biographique des Auteurs*, Bd. 2, Paris 1952, S. 307–308, und Winfried Engler: *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart 1994, S. 432–433.

³⁶⁰ Für ausführlichere Informationen siehe Bishop: *Pirandello and the French Theatre*, a.a.O., S. 48–79, der als weitere Beispiele unter anderem nennt: Jean Sarment (u. a. *Les plus beaux yeux du monde*, 1925; *Léopold le bien-aimé*, 1927), Simon Gantillon (*Maya*, 1928), Jean-Victor Pellerin (*Têtes de rechange*, 1926), Henri Ghéon (*Le Comédien de la Grâce*, 1925), Jules Romains (*Knock*, 1923; *Donogoo*, 1930) sowie Ghelderode und Lenormand. Bishop konzentriert sich allerdings nicht nur auf Ähnlichkeiten zu Pirandello im fiktionskritischen Sinne, sondern behandelt auch Themen wie Persönlichkeitsspaltung, Täuschung etc.

Ghelderodes Stück *Trois acteurs, un drame...*, das es immerhin im Jahr 2000 in die *Comédie Française* geschafft hat,³⁶¹ stellt in seinem (in Dramenrepliken gestalteten) Prolog zwei miserable Schauspieler und eine ebenfalls talentlose Schauspielerin vor, die von einem ebenso unbegabten wie erfolglosen Schriftsteller überzeugt werden müssen, ein letztes Mal eines von dessen Stücken zu spielen. Die Spielenden sind nach Archetypen benannt (*L'ingénue*, *Le jeune premier*, *Le père noble*), im Dialog wird indes deutlich, dass sie durchaus Namen tragen (Mariette, Raoul, Albert). Außer dem *auteur* spielt der *Souffleur*. Der Prolog endet mit einer Szene, die als Vereinbarung zum kollektiven Selbstmord auf der Bühne gedeutet werden kann:

LE PÈRE NOBLE. – Mariette? tu ne pleures plus?
 L'INGÉNUÉ. – Non, ça ne vaut pas la peine. Le public peut pleurer, lui...
 LE PÈRE NOBLE. – La bonne blague que nous jouons, au public!
 LE JEUNE PREMIER. – Crois-tu qu'après celle-ci il sera enfin dégoûté du théâtre?
 Nouvelle sonnerie.
 LE PÈRE NOBLE. – Il est temps! Comme convenu, n'est-ce pas? De la vraie tragédie!...
 LE JEUNE PREMIER. – On peut toujours se dire adieu? Adieu, Mariette!
 L'INGÉNUÉ. – Adieu, Raoul!
 [...]
 LE JEUNE PREMIER. – Adieu, Albert. C'est un mauvais souvenir...
 LE PÈRE NOBLE. – Une mauvaise pièce, que notre vie... Et nous avons été de piètres acteurs...
 Ils se serrent la main, puis sortent lentement et mal assurés.³⁶²

Es schließt ein Abschnitt *Le Drame* an, in dem die Schauspieler:innen ein auf der Ebene des Gesamtstückes offensichtlich parodiertes Werk mit mittelalterlichem Kolorit vorspielen (eine *duchesse* betrügt ihren Mann mit einem Tristan, der sich in einer Ritterrüstung versteckt). Nach und nach fallen die Schauspieler und die Schauspielerin aus der Rolle und sprechen sich zwischenzeitlich mit ihren echten Namen an – zwischen Mariette und Albert scheint ein zu der gespielten Geschichte analoger Ehebruch vorzuliegen. Unklar bleibt, ob das Abweichen vom Skript gewollt ist (*Comme convenu* [...], *de la vraie tragédie*) oder spontan eskaliert. Alle drei jedenfalls nehmen sich per Revolverschuss auf der Bühne selbst das Leben. Im darauffolgenden *Épilogue* treffen sie sich wieder:

LE JEUNE PREMIER. – Tiens? Bon papa!..
 LE PÈRE NOBLE. – Toi? Pas mort?
 LE JEUNE PREMIER. – J'ai mal visé. Où vas-tu?
 LE PÈRE NOBLE. – A la police, déclarer le décès de Mariette. Et toi?

³⁶¹ <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/escorial-et-trois-acteurs-un-drame-e99-00#> (letzter Zugriff: 12.02.20, 14:55).

³⁶² Michel de Ghelderode: *Trois acteurs, un drame...*, in: Ghelderode, Michel de: *Théâtre*, Bd. 2, Paris: 1952, S. 137–138.

LE JEUNE PREMIER. – Moi? Je vais me suicider.
 LE PÈRE NOBLE. – C'est difficile, mon petit. On a trop l'habitude de mourir à la scène.
 [...]

 L'INGÉNUË. – Vous deux?...
 [...]

 LE JEUNE PREMIER [...]. – Où allais-tu?
 L'INGÉNUË. – A la morgue, voir après vous.³⁶³

Wie so vieles in diesem Stück bleibt unklar, ob die Schauspieler-Figuren davon überrascht sind, sich lebend wiederzutreffen. Sie vereinbaren, weiterzuspielen:

LE JEUNE PREMIER. – Qu'allons-nous faire?
 LE PÈRE NOBLE [...]. – Continuer...
 L'INGÉNUË. – Se suicider à nouveau?
 LE PÈRE NOBLE [...]. – Non... Continuer, comme hier, comme toujours.³⁶⁴

Mit Blick auf Klassifikationsoptionen für möglicherweise metaleptische Strukturen gäbe es zwar die Option, den Figuren das Bewusstsein eines wie auch immer gearteten, besonderen Seinsstatus zuzusprechen, der Text gibt aber nicht genug Informationen, um dies auch positiv zu belegen. Hier liegt jedoch keineswegs die Pointe des Stückes, sondern darin, dass die drei Figuren in der letzten Szene einen Schuss hören, und zwar nun den des Autors, der sich – wohl in Reaktion auf die entgleiste Aufführung seines Stückes – eine Kugel in den Kopf geschossen hat.

Wie so viele Stücke der Zwanziger- und Dreißigerjahre lässt sich der Ghelderode-Text durchaus als metafictional bezeichnen, aber nicht als metaleptisch: Weder werden hier narrative Grenzen überschritten noch kollabiert das Gefüge von *histoire* und *discours*. Vielmehr handelt es sich um das uralte Motiv des Verschwimmens beziehungsweise Verwechselns von Realität und Fiktion, das nicht zwangsläufig den *discours* destabilisieren muss.³⁶⁵ Eine Metalepse liegt nicht vor – sonst wäre jede Form psychotischer Zustände potenziell metaleptisch. ‚Pirandellisch‘ im Sinne der zeitgenössischen Kategorie ist das Stück aber durchaus, zumindest insofern es auf metafictionale Weise die Position des Autors verhandelt.

Ist die Pirandello-Imitation bei Ghelderode für das Gesamtstück konstitutiv, so werden der italienische Autor und seine Ideen in anderen Stücken nur am Rande erwähnt, wie etwa in Henri Ghéons *Le Comédien et la Grâce*, einer Adaptation von Rotrous Konversionsgeschichte, die den Genest-Stoff und die Stück-im-

³⁶³ Ebd., S. 147.

³⁶⁴ Ebd., S. 148.

³⁶⁵ Ein paradigmatischer Fall ist Jean Genets Stück *Les bonnes* von 1947: Hier verwirklichen die beiden Zofen Claire und Solange innerhalb eines Rollenspiels untereinander ihren Plan, ihre Herrin zu vergiften. Claire trinkt den vergifteten Tee und stirbt in ihrer Rolle als Madame wirklich.

Stück-Struktur übernimmt,³⁶⁶ aber ansonsten keinerlei metafiktionale oder gar metaaleptische Elemente enthält. Nur in seinem Vorwort bemüht Ghéon, Mitbegründer der *Nouvelle Revue Française* und Freund Gides,³⁶⁷ die ‚pirandellisch‘ (und auch metaaleptisch) anmutende Idee der Figur, die sich als Imagination des Autors selbstständig macht und diesem davonläuft:

Que les uns nous reprochent d'avoir trop donné à l'humain, d'autres trop au divin, d'autres trop peu à la littérature... Nous sommes mauvais juge. *Le personnage s'est formé en nous à notre insu. Il marchait, nous l'avons suivi. Il s'est placé de lui-même dans son milieu*, non rétrospectif, mais moderne: une troupe de comédiens comme nous en avons chez nous [...].³⁶⁸

Diese Idee affiziert die eigentliche Dramenhandlung in *Le Comédien et la Grâce* aber überhaupt nicht, sondern erscheint als etwas willkürlich anmutendes Beiwerk dem Dramentext vorangestellt.³⁶⁹ Ghéon nennt Pirandello kein einziges Mal, wohl aber erklärt er, das Kernproblem der autonomen Figur bestehe in der ‚sincérité chez l'acteur.‘³⁷⁰ All dies habe seit Diderot niemand mehr behandelt, außer vielleicht Sacha Guitry.³⁷¹ Trotz seiner Nichtnennung ist Pirandello in Ghéons Vorwort so präsent wie er nur sein kann.

Von der Präsenz Pirandellos zeugen natürlich auch die zahlreichen Rezensionen allein zu den *Six personnages*. Interessieren sollen im Folgenden die Besprechungen der Erstaufführung im April 1923 in Paris, da sich aus ihnen Rückschlüsse ergeben bezüglich der Rezeption metaaleptischer Erzählverfahren. Frabetti hat diese in aller Gründlichkeit herausgearbeitet und dabei auch Texte berücksichtigt, die immer noch nicht in Form von Digitalisaten oder in Editionen

³⁶⁶ Annette Bossut Ticchioni: *Henri Ghéon entre Pirandello et D'Annunzio*, in: *Francophonica* 3 (1982), S. 15–22, sieht in Ghéons Stück eine Auseinandersetzung mit Pirandello und D'Annunzio, den Anknüpfungspunkt zu Pirandello allerdings allein in der Stück-im-Stück-Struktur. Auf Rotrou bezieht sie sich hierfür nicht.

³⁶⁷ Auch hier wird auf weitere biographische Informationen verzichtet, verwiesen sei allerdings z. B. auf Engler: *Lexikon der französischen Literatur*, a.a.O., S. 433.

³⁶⁸ Henri Ghéon: *Le Comédien et la Grâce*, Paris 1925, S. XVIII (meine Herv.).

³⁶⁹ Auch Bishop: *Pirandello and the French Theatre*, a.a.O., S. 58–59, scheint Ghéons Bemerkungen mehr als eine leere Imitation aufzufassen denn als eine bedeutungsentfaltende Auseinandersetzung mit Pirandello, auch deshalb, weil das fiktionale Motiv letztlich im Stück überhaupt keine Rolle spielt: „[H]e uses a modern frame of reference, but he is not concerned with questions relating to the fixity of art and the fluidity of life, or with the illusion-reality opposition.“

³⁷⁰ Ghéon: *Le Comédien et la Grâce*, a.a.O., S. XIX.

³⁷¹ „Depuis le *Paradoxe sur le comédien*, rien de bien neuf n'a été écrit sur ce thème, si ce n'est par Sacha Guitry dans sa charmante comédie: *On ne joue pas pour s'amuser*“ (ebd.).

zugänglich sind.³⁷² Für eine ausführliche, auch detailliert semantische Analyse der Texte sei auf sie verwiesen. Hier soll nun gezielter danach gefragt werden, wie zeitgenössisch diejenigen Strukturen erfasst werden, die wir heute als metafikcional oder sogar, je nach Definition, als metaleptisch begreifen. Diese Fragestellung erfordert allerdings insofern eine Rechtfertigung, als in der Regel für dramatische Texte keine Metalepsen veranschlagt werden. Wie oben beschrieben, setzt jedoch metaleptisches Figurenbewusstsein einen vorzeitigen paradoxen Narrationsakt voraus und kann – auch wenn die Metalepse *nicht erzählt* wird – nicht anders schlüssig naturalisiert werden. Genau dieses Wissen um die eigene Figurhaftigkeit – eben über die eigene Fiktivität – tragen die *Sei personaggi* aber in sich. Für die

³⁷² Siehe ihr Kapitel V, S. 157–191, und darin insb. die Liste der konsultierten Rezensionen auf S. 190–191. Frabetti's Augenmerk liegt nicht auf dem zeitgenössischen Verständnis heute als metafikcional oder metaleptisch betrachteter textueller Verfahren, sodass folgende Rezensionen zu den *Six personnages* vor diesem Hintergrund und für die hier folgenden Bemerkungen noch einmal gesichtet wurden: André Beaunier: *A la Comédie des Champs-Élysées: Six personnages en quête d'auteur, comédie en trois actes, de M. Luigi Pirandello*, in: *L'Echo de Paris* (12.04.1923), S. 5, Henri Bidou: *La Semaine dramatique: A propos de Pirandello*, in: *Journal des Débats* (15.01.1923), S. 3, Robert De Flers: *La Semaine Dramatique. Election de M. Georges de Porto-Riche à l'Académie française: Le „Théâtre d'Amour“*. *Comédie des Champs-Élysées: Six personnages en quête d'auteur, comédie à faire de M. Luigi Pirandello, traduction de M. Benjamin Crémieux*, in: *Le Figaro* (28.05.1923), S. 1–2, Gérard d'Houville: *Mes Spectacles. Théâtre des Champs-Élysées. – Six personnages en quête d'auteur, comédie à faire de Luigi Pirandello, traduction de Benjamin Crémieux*, in: *Le Gaulois du Dimanche* (28.04.1923), S. 4, Gignoux: *Comédie des Champs-Élysées. „Six personnages en quête d'auteur“*, a.a.O., Louis Gillet: *M. Luigi Pirandello*, in: *Le Gaulois* (14.04.1923), S. 1, Maxime Girard: *Comédie des Champs-Élysées: Six personnages en quête d'auteur, „comédie à faire“, de M. Luigi Pirandello, traduction de Benjamin Crémieux*, in: *Le Figaro* (13.04.1923), S. 4, Gabriel Marcel: *A la Comédie des Champs-Élysées: „Six personnages en quête d'auteur“, par Luigi Pirandello, traduction de Benjamin Crémieux*, in: *L'Europe nouvelle* (21.04.1923), S. 507, Marcel: *La crise actuelle du théâtre en France*, a.a.O., Gabriel Marcel: *Une œuvre capitale du théâtre à Strasbourg*, in: *L'Alsace française* (03.05.1924), S. 418–419, Charles Méré: *Théâtre Sarah-Bernhardt: Reprise de „la Tosca“, pièce en cinq actes, de Victorien Sardou. – Comédie des Champs-Élysées: „Six personnages en quête d'auteur“, comédie de M. Luigi Pirandello*, in: *Excelsior* (12.04.1923), S. 5, und André Rivoire: *Chronique théâtrale. Comédie des Champs-Élysées: „Six personnages en quête d'auteur“, comédie à faire, en trois actes, de M. Luigi Pirandello, traduction de M. Benjamin Crémieux. Odéon: Le „Professeur Klenow“, pièce en trois actes, de Mme Karen Bramson*, in: *Le Temps* (23.04.1923), S. 2. Die restlichen von Frabetti angeführten Rezensionen scheinen unveröffentlicht beziehungsweise nicht digitalisiert und liegen wohl in den entsprechenden Nachlässen der *Bibliothèque Nationale de France*.

diachrone Erschließung der Metalepse (und ihrer Ähnlichkeitsphänomene in identischer Funktionalisierung) wesentlich ist nun, welche Fragen sie als Verfahren für die Zeitgenoss:innen aufgeworfen und welche Effekte sie hervorgerufen hat.

Wie bereits für die spanischen Rezensionen zu *El Amigo Manso* festgestellt, ist der Quellenwert von Rezensionen ihrer gattungskonstitutiven Rhetorik wegen begrenzt.³⁷³ Dennoch lässt sich einiges extrapolieren, so z. B., wenn man vergleicht, was Rezensenten als Kernaussage des Stückes, als dessen Novität oder dessen Mängel betonten. Selbst der Topos des Unausdrückbaren, den etwa Gérard D'Houville im *Gaulois du Dimanche* bemühte, liefert Informationen, und sei es nur die, dass möglicherweise in der unerwarteten Kombination von Gegensätzen (Farce/Tragödie, Dramatik/Ironie, Realität/Fiktion) das Novum des Stückes liegt:

C'est une œuvre diverse, ingénieuse, où voisinent le drame et l'ironie, la farce et la tragédie, la réalité et la fiction; c'est donc une œuvre de grande poésie puisque le rôle de la poésie est, il me semble, d'exprimer l'inexprimable, de fixer, ne fût-ce qu'un instant, ce qui passe et ce qui se défait, d'arrêter un nuage et de le modeler en forme immortelle.³⁷⁴

Verständlich wird dieses Unausdrückbare häufig durch das Anwenden psychoanalytischer Deutungsmuster, doch besteht darin nicht der einzige Lösungsvorschlag. Mit der Psychoanalyse assoziiert erscheint nicht nur Pirandello, sondern vor allem Lenormand. Pirandello-spezifisch ist, auf welche Weise die Rezensionen 1923 auf den Transfer in die Philosophie und – für die Metalepse besonders interessant – in die Poetik abheben. Die Spezifik des Pirandello-Stückes erkennen und thematisieren sie, jedoch ohne sie konkret zu benennen. Das Verfahrenswissen ist hier tentativ.

Maxime Girard spricht von den *Six personnages* als „virtualités“³⁷⁵ im philosophischen Sinne. Auch Robert de Flers sieht Pirandellos Stück vor allem philosophisch inspiriert und konstatiert als dessen Kernfrage: „Qu'est-ce que la personnalité d'un homme?“³⁷⁶ Er gibt, unterstützt durch die Repliken der Figuren, eine

³⁷³ Hinzu kommt im Falle Frankreichs der Niedergang des Feuilletons generell nach dem Ersten Weltkrieg: „La critique au cours de ces vingt années avait vu décroître son importance. Elle rassemblait, de générale en générale, une cohorte dont la fonction se bornait presque toujours à raconter en quelques lignes bienveillantes la pièce entendue la veille. La presse industrielle, responsable de cette déchéance et si bornée dans ses vues, n'accordait d'intérêt à la rubrique que dans la mesure où elle pouvait favoriser, et en tout cas ne pas compromettre, les contrats de publicité. Le feuilleton, prospère jusqu'en 1914, avait perdu la plupart de ses positions. *Les Débats*, *Le Temps*, *Le Figaro* demeuraient à peu près seuls à en maintenir le principe“ (Brisson: *Le Théâtre des Années folles*, a.a.O., S. 147–148). Die hier herangezogenen Rezensionen stammen zum Teil aus diesen von Brisson genannten Zeitschriften.

³⁷⁴ D'Houville: *Mes Spectacles*, a.a.O.

³⁷⁵ Girard: *Comédie des Champs-Élysées: Six personnages en quête d'auteur*, a.a.O.

³⁷⁶ De Flers: *La Semaine Dramatique*, a.a.O., S. 2.

wahrlich unamuneske Antwort: „[L]es personnages sont supérieurs aux personnes, car une personne peut n’être personne et un personnage peut être quelqu’un.“³⁷⁷ Gleichsam angesteckt von der Sprache Pirandellos, wie auch der Unamunos, erklärt de Flers: „Ils ont beau ne pas être réels, ils sont beaucoup plus vivants et plus vrais que beaucoup d’hommes et de femmes en chair et en os.“³⁷⁸ An Unamunos Semantik erinnern nicht nur die Ausführungen de Flers. André Beaunier bemüht die spanische Literatur unmittelbar, um Pirandello zu erklären:

L’auteur imagine que les personnages qu’un auteur invente sont de vivantes créatures; des fantômes? non; bel et bien, de vivantes créatures, et plus vivantes même que les gens que vous rencontrez dans la rue, et plus vivantes que l’auteur. Cervantes est mort; Sancho Pança dure tel que Cervantes l’a mis au monde. Est-ce façon de parler? Non; c’est l’exacte vérité.³⁷⁹

Gabriel Marcel beklagt in den *Sei personaggi* das Ende der Psychologie. Hier liege das „problème pirandellien“³⁸⁰: Subjektive Wahrheit und Individualismus vermöge das Drama weniger gut darzustellen als der Roman. Pirandello vergleicht er mit Proust, der die Tiefen der menschlichen Persönlichkeit weit besser ergründe:

L’essence du théâtre est d’être un art discontinu, et dès le moment où le dramaturge définit théoriquement son objet – la conscience humaine – comme essentiellement multiple et incohérent, il se condamne inévitablement à faire gesticuler et grimacer sur la scène des pupazzi intelligents que nul courant secret ne relie aux profondeurs frémissantes de notre sensibilité.³⁸¹

Ein Jahr später sieht derselbe Rezensent in Pirandellos Stück einen platonischen Mythos („mythe platonicien“³⁸²) und verbindet dies mit der für metaleptische Texte so charakteristischen Semantik einer graduellen Vorstellung des ‚Realen‘: „[L]orsqu’un auteur porte en lui une œuvre, ne donne-t-il pas en quelque façon naissance à des êtres dont le degré de réalité n’est pas nécessairement inférieur à celui des créatures vivantes?“³⁸³ Wie Homerische Schatten warteten die Figuren darauf, eine ‚volle‘, eine vollständige Existenz zu erhalten. Diese Konfrontation zwischen „l’existence“ und „l’idée“³⁸⁴ sei der eigentliche Kern des Pirandello’schen Werkes. Um die Realität, so Marcel, müssten nun die Figuren mit den Schauspielern kämpfen – interessanterweise spielt Marcel sie, anders als andere

377 Ebd.

378 Ebd.

379 Beaunier: *A la Comédie des Champs-Élysées: Six personnages en quête d’auteur*, a.a.O.

380 Marcel: *La crise actuelle du théâtre en France*, a.a.O.

381 Ebd.

382 Marcel: *Une œuvre capitale du théâtre à Strasbourg*, a.a.O., S. 419.

383 Ebd.

384 Beides ebd.

Rezensenten, nicht gegen ihren Autor aus. Was Marcel, genauso wie seine Kollegen, nicht thematisiert, ist die Textualität auch jener Schauspieler:innen, die ja ihrerseits Figuren sind. André Rivoire spricht, analog, von den „hommes et femmes réels, qui sont en scène.“³⁸⁵ Die Schauspieler:innen, die Pirandello *als Figuren* auftreten lässt, werden durchweg als das reale Ensemble betrachtet, ebenso wie bei Henri Bidou: „Nous allons voir face à face les personnages eux-mêmes et les acteurs du théâtre, ou, si l'on veut, les héros des rôles et leurs futurs interprètes.“³⁸⁶

De Flers und Marcel gehören zu den wenigen, die überhaupt in der Paradoxalität des Stückes ein markantes Element erkennen: „L'art de M. Luigi Pirandello est de mettre dans le développement d'une idée de ce genre une somme si justement dosée de paradoxe et de vérité que le public, déconcerté, ne parvient plus à s'y reconnaître.“³⁸⁷ De Flers zitiert, wie Rivoire, zusätzlich den Text der Bühnenanweisungen, was seine Rezension weit substanzieller erscheinen lässt als die meisten anderen. Von Bedeutung ist jedoch, dass de Flers genauer nach dem prekären Realitätsstatus der Figuren fragt sowie danach, wann und worin dieser eigentlich seinen Ursprung hat: „A force d'être fictifs, ces personnages sont-ils devenus réels, l'étaient-ils dès le début ou bien n'ont-ils toujours été que des pantins?“³⁸⁸ Die hieran anknüpfende Frage nach der materiell-textuellen Fixiertheit der Figuren wirft allein D'Houville auf: „C'est donc idée de poète que de représenter comme déjà vivants les personnages d'un drame, avant que ce drame n'ait été définitivement conçu et écrit.“³⁸⁹

Als wichtiges Zwischenergebnis lässt sich also festhalten, dass nur *ein* Rezensent daran Anstoß nimmt, dass der genaue – eben der paradoxe – Zeitpunkt der Affizierung von (binnenfiktionaler) Realität und Fiktion nicht auf die Bühne gebracht wird und nur *ein* anderer – indirekt – darauf aufmerksam macht, dass hier die Figuren offensichtlich ihrer materiellen Fixierung voraus sind. Dass dies auf *histoire*-Ebene auch im Drama einen vorausgehenden narratorialen Akt voraussetzt, impliziert D'Houville mit seiner Bemerkung.

Ist die genaue Lokalisierung des Paradoxes der *Sei personaggi* offenkundig für die meisten Beiträger nicht von Interesse, so erkennt doch die Mehrheit von ihnen in den *Six personnages* ein (in heutiger Terminologie und im Sinne auch Crémieux') metafiktionales Werk:

Ibsen nous avait donné une *Comédie de l'Amour*, F. de Curel une *Comédie du Génie*; voici maintenant une *Comédie de la Comédie*; les *Six Personnages* ne sont pas autre chose. Seulement la source du comique ne réside point pour Pirandello dans les travers ou les défauts des hommes, mais dans la structure paradoxale de l'expérience et de la conscience humaines; le thème central des *Six Personnages*, c'est, sinon la gestation de l'œuvre dramatique, du moins le singulier mariage de

385 Rivoire: *Chronique théâtrale*, a.a.O.

386 Bidou: *La Semaine dramatique: A propos de Pirandello*, a.a.O.

387 De Flers: *La Semaine Dramatique*, a.a.O., S. 2.

388 Ebd.

389 D'Houville: *Mes Spectacles*, a.a.O.

l'imagination et de la réalité, de l'idée et de l'existence dont cette œuvre est le fruit. L'auteur est absent de la pièce, mais en apparence seulement [...]; en fait, elle se déroule *en lui*.³⁹⁰

Häufig geäußert wird, dass Pirandellos Stück ebenso als Gleichnis des literarischen Schöpfungsprozesses aufgefasst werden könne und uns Einblick in die Tätigkeit des Schriftstellers gebe. „L'œuvre que vient de représenter la Comédie des Champs-Élysées“, schreibt Rivoire, „nous fait pénétrer, cette fois, dans le cerveau même d'un auteur au travail.“³⁹¹ Girard erklärt, „[i]l semble bien que M. Pirandello ait voulu, en l'espèce, nous associer au travail de sa pensée“³⁹² und erkennt in dem Stück eine „fermentation de la pensée créatrice.“³⁹³ Poetischer formuliert D'Houville: „Il nous semble que nous avons pénétré dans l'obscurité même de l'esprit, et assisté par privilège magique au travail inconscient de l'homme qui pense, imagine et crée; travail par moment fumeux, inexprimé, encore incompréhensible, et à d'autres instants éclatant de clarté, rayonnant de génie.“³⁹⁴

Es bleibt die Frage nach der Illusionsstörung. So wie schon der selbstbewusst-fiktive und anscheinend unsterbliche Ich-Erzähler von Galdós' *El amigo Manso* Ende des 19. Jahrhunderts in Spanien kaum Aufsehen erregt hat, so wird auch bei den *Sei personaggi* (zumindest durch die französischen Rezensenten) der für uns heute so augenfällige Aspekt der Illusionsstörung kaum thematisiert. Im Gegenteil: Rivoire beispielsweise stört sich überhaupt nicht an den Figuren, wenn er von einem „spectacle d'êtres“ spricht, „pourtant immatériels, dont nous acceptons aussitôt et comme tout à fait vraisemblable, qu'ils se réalisent, qu'ils apparaissent, qu'ils agissent et parlent sous nos yeux.“³⁹⁵ Dass hier die Grenze zwischen Fiktion und Realität empfindlich destabilisiert wird, nehmen einige der Rezensenten allerdings wahr, bloß bleibt abermals die genaue Verortung dieser Störung vage, und die Vorschläge zur Plausibilisierung des Beobachteten stammen aus anderen Themenbereichen als denjenigen, die wir heute fiktionstheoretisch bearbeiten würden. Unklar ist weiterhin, ob Louis Gillet tatsächlich eine Schwelle zwischen Realität und Fiktion meint, wenn er schreibt: „Par exemple, *Les Six Bonshommes qui cherchent un auteur* [sic] sont une ‚comédie du poète‘, une puissante critique des

³⁹⁰ Marcel: *A la Comédie des Champs-Élysées: „Six personnages en quête d'auteur“*, a.a.O., S. 507 (Herv. im Original).

³⁹¹ Rivoire: *Chronique théâtrale*, a.a.O., siehe außerdem ebd.: „Ils [sc. die drei Akte der *Six personnages*] nous font assister à la genèse d'un drame, à partir du moment où les personnages imaginaires, créés par l'auteur, ayant pris corps déjà, sont impatients de vivre leurs aventures sur les tréteaux pour lesquels ils sont nés.“

³⁹² Girard: *Comédie des Champs-Élysées: Six personnages en quête d'auteur*, a.a.O.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ D'Houville: *Mes Spectacles*, a.a.O., und ebd.: „[U]n auteur qui a rêvé à des héros, un épisode, une action, un paysage, une aventure, une destinée, ne peut rien y changer. Les êtres qui ont peuplé sa cervelle de leurs apparences imaginaires, ces êtres il n'en est pas responsable [...].“

³⁹⁵ Rivoire: *Chronique théâtrale*, a.a.O.

conditions de l'œuvre d'art et des déformations que celle-ci impose à la réalité.³⁹⁶ Auch Gignoux' Beobachtung, die Figuren würden auf der Bühne so „hallucinants“, dass Phantasie und Realität nicht mehr zu unterscheiden seien,³⁹⁷ meint auf den zweiten Blick eigentlich das Gegenteil einer Illusionsstörung.³⁹⁸ Gefährlich für das Publikum ist das Stück aber allemal, Gillet erklärt: „La pièce de M. Pirandello pourra inquiéter, dérouter le public [...]“³⁹⁹

Insgesamt herrscht Uneinigkeit darüber, wie man die Novität des Stücks einzuschätzen hat. Während de Flers von „une œuvre tout à fait curieuse et tout à fait neuve“⁴⁰⁰ spricht (zwischenzeitlich aber auch repetitive Tendenzen bemerkt⁴⁰¹) und Bidou die *Six personnages* als „plais[ant]“ und als „curieux morceau de critique dramatique“⁴⁰² bezeichnet, erklärt Charles Méré in einer ansonsten recht positiven (allerdings deskriptiven und an Pirandellos eigene Worte angelehnten) Besprechung: „M. Pirandello veut nous prouver que le théâtre n'est pas la vie; et il a écrit la pièce la plus arbitraire, la plus factice, la plus conventionnelle qu'on puisse rêver...“⁴⁰³ Bidou zeigt sich wenig überrascht und verortet das unbenannte Verfahren (anhand nicht ganz analoger Beispiele) in der Literaturgeschichte:

Tout le monde sait que les personnages vivent d'une vie indépendante, au point d'échapper au poète et de le mener à leur tour, Alceste contraignant Molière à écrire un quatrième acte tragique, Shylock se rebellant contre Shakespeare. Tous les auteurs savent cela, et qu'une fois les personnages créés, il faut compter avec eux et les laisser vivre leur vie. Nous ne sommes donc pas trop étonnés de voir vivre ce père, cette mère, ce fils altier du premier lit, ces trois enfants du second.⁴⁰⁴

Insgesamt lässt sich aus all diesen Besprechungen schließen, dass Strukturen, die wir heute als Metalepse beziehungsweise überhaupt als metafiktionale Verfahren fassen würden, dominant psychoanalytisch plausibilisiert werden (in diesem Sinne

³⁹⁶ Gillet: *M. Luigi Pirandello*, a.a.O. (meine Herv.).

³⁹⁷ „A force de vouloir vivre selon leur loi, ils deviennent à ce point hallucinants qu'il n'est plus possible de savoir où est la fantaisie et où est le réel“ (Gignoux: *Comédie des Champs-Élysées*. „*Six personnages en quête d'auteur*“, a.a.O., S. 2.).

³⁹⁸ Das Wort „halluzinant“ bereitet in diesem Zusammenhang semantische Schwierigkeiten, wie die Definition des CNRTL unschwer erkennen lässt: „[...] B. – Qui offre un aspect extraordinaire, saisissant; qui produit des impressions vives, fascinantes. Synon. étrange, extraordinaire, fantasmagorique, stupéfiant, terrifiant. *Récit hallucinant; ressemblance hallucinante*“ (letzter Zugriff: 31.01.2020, 12:50).

³⁹⁹ Gillet: *M. Luigi Pirandello*, a.a.O.

⁴⁰⁰ De Flers: *La Semaine Dramatique*, a.a.O., S. 2.

⁴⁰¹ Er spricht von einem „postulat merveilleusement neuf nous conduisant à une situation profonde mais qui, pendant les deux derniers actes, ne fait que se répéter sans cesse et finit par tomber dans la monotonie“ (ebd.).

⁴⁰² Beide Zitate Bidou: *La Semaine dramatique: A propos de Pirandello*, a.a.O.

⁴⁰³ Méré: *Théâtre Sarah-Bernhardt*, a.a.O.

⁴⁰⁴ Bidou: *La Semaine dramatique: A propos de Pirandello*, a.a.O.

steht Pirandello den Surrealisten erstaunlich nah).⁴⁰⁵ Dies zeigt, wie sehr sich die Metalepse, noch bevor sie als solche benannt und deshalb auch identifiziert werden konnte, hervorragend zur Vertextung typisch moderner psychoanalytischer Ideen und Konzepte eignet. Ebensovienig überrascht, dass – ähnlich wie in der Narrativik die Unterscheidung von Erzähler und Autor – in den Rezensionen zu den *Six personnages* die Unterscheidung zwischen Autor und *Capocomico* fast vollständig fehlt. Dieser ist Metapher für jenen, sodass Interpretationen fast zwangsläufig zum Autor Pirandello zurückfinden müssen, den sie dann nicht selten in erster Linie als Philosophen betrachten. Insgesamt entsteht hieraus ein überwiegend philosophischer Diskurs, der durch die Autorzentriertheit der Beiträge die *textuellen* Implikationen der beobachteten Innovationen nicht, oder nur tangential, erfasst. Was noch kaum Beachtung findet (außer bei D’Houville), sind daher Aspekte der Schriftlichkeit und der materiellen Fixiertheit von Figuren sowie die Frage, wie man sich den Befreiungsakt aus der Schrift, den die Figuren vollziehen, eigentlich vorzustellen hat. Vielleicht am stärksten weicht die zeitgenössische Rezeption von der heutigen aber bezüglich des Humors ab: Die *Sei personaggi* waren offensichtlich in keiner Weise *witzig*. Pirandellos *Umorismo* meint nicht schallendes Gelächter – und dieses wurde auch nicht hervorgerufen. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte man sicherlich einige Rezensentenmeinungen erwarten können, die die Inkompatibilität von Klamauk und Inzest-Geschichte kommentiert hätten.

Blickt man auf die Entwicklungen, die die *Sei personaggi* in der Dramenpraxis und im Diskurs über das Theater angeregt haben, kann man also konstatieren, dass sich mittels Pirandello der Agon zwischen Regisseur und Autor zu entfalten begann.⁴⁰⁶ Der Dramentext büßte damit massiv an Autorität ein – Lenormand spricht gar von einer „surestimation du spectacle et au mépris du verbe.“⁴⁰⁷ Baty befördert diese Entwicklung mit seinen theoretischen Texten. Batys und Pitoëffs Auseinandersetzungen mit Pirandello sind sicherlich nur eine Tendenz von vielen, doch für die internationale Wirkung Pirandellos ganz entscheidend. Kaum untersucht ist bisher, wo Pitoëff, Lenormand und Baty außerhalb Frankreichs rezipiert wurden – nämlich beispielsweise in Spanien.

⁴⁰⁵ Dazu Frabettis Einschätzung: „Les Personnages, sont-ils vivants ou sont-ils de pures émanations de leur auteur? Les critiques présents lors de la mise en scène d’avril 1923 ne cessent de se poser cette question; dépourvus de réponses, ils s’y dérobent par le constat des effets hallucinatoires“ (Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 169).

⁴⁰⁶ Der anfängliche Dissens zwischen Pirandello und Pitoëff ist bekannt. Vgl. dazu z. B. überblicksartig Lorch: *Pirandello. Six Characters in Search of an Author*, a.a.O., S. 11. Frabetti: „*Le magicien italien*“, a.a.O., S. 35–38, liefert ausführliche Zitate Dullins, der in diesem Konflikt – entgegen Pitoëff – die zentrale Rolle des Autors unterstreicht.

⁴⁰⁷ Zit. in Lelièvre: *Le théâtre dramatique italien en France*, a.a.O., S. 338.

3.2 Pirandello in Madrid

Die erste Aufführung der *Sei personaggi* in Spanien findet zunächst in Barcelona statt, und zwar am 19.12.1923 im Teatro Goya,⁴⁰⁸ hier in kastilischer Sprache.⁴⁰⁹ Drei Tage später, am 22.12.1923, werden sie im italienischen Original aufgeführt im renommierten Madrider *Teatro de la Princesa*.⁴¹⁰ Die Madrider Aufführung gab Dario Niccodemis Ensemble des römischen *Teatro Argentina* höchstpersönlich und hinterließ damit anscheinend mehr Eindruck als die häufigeren (und zudem spanischsprachigen) Aufführungen in Barcelona, wo sich die Bourgeoisie offenbar empfindlich gekränkt fühlte durch die subversiven Momente in Pirandellos Stücken.⁴¹¹

Ähnlich wie bereits in Paris dürften die *Seis personajes* in Madrid, wenn auch nur von einer kleinen Anzahl Intellektueller zur Kenntnis genommen,⁴¹² eines der einschlägigsten Ereignisse der jüngeren spanischen Theatergeschichte gewesen sein. Juan Gutiérrez Cuadrado hat in der umfassendsten Studie zum Thema die Genese dieser bereits seinerzeit mit dem Schlagwort der *pirandelitis*⁴¹³ belegten

⁴⁰⁸ Aufgeführt durch das Ensemble Díaz-Artigas (María de las Nieves Muñiz Muñiz: *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)*, in: *Quaderns d'Italia* 2 [1997], S. 113–148, hier S. 115). Zu Pirandello in Katalonien, insbesondere zu seinem Besuch in Barcelona 1924, siehe Sarah Zappulla Muscarà: *Luigi Pirandello a Barcellona ospite del PEN Club*, in: Camps, Assumpta (Hg.): *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Barcelona 2012, S. 425–434.

⁴⁰⁹ Siehe Gutiérrez Cuadrado: *Crónica de una recepción*, a.a.O., S. 349, und Zappulla Muscarà: *Luigi Pirandello a Barcellona ospite del PEN Club*, a.a.O., S. 425. Eingehender mit Pirandello in Spanien befasst sich außerdem Georges Güntert: *Pirandello e la letteratura spagnola del Novecento: un'affinità che viene da lontano*, in: Klinkert, Thomas/Casella, Paola (Hgg.): *Pirandello tra presenza e assenza. Per la mappatura internazionale di un fenomeno culturale*, Oxford u. a. 2020, S. 71–92.

⁴¹⁰ Die Daten folgen Gutiérrez Cuadrado: *Crónica de una recepción*, a.a.O., S. 347 (Anm. 1) und S. 356.

⁴¹¹ So zumindest die These bei Gutiérrez Cuadrado (ebd., S. 383 und S. 385).

⁴¹² Siehe auch Ricardo Baeza: *Seis personajes en busca de autor*, in: *El Sol* (17.01.1924), S. 2: „Es indudable que pocas obras dramáticas, en estos últimos tiempos, habrán interesado tanto a nuestro público, o, por lo menos, a *aquel sector de público que solemos llamar inteligente*, como la ya famosa ‚comedia por hacer‘ de Luigi Pirandello [...]“ (meine Herv.).

⁴¹³ Gutiérrez Cuadrado: *Crónica de una recepción*, a.a.O., S. 368.

Euphorie herausgearbeitet und sie mit einer eindrucksvollen Anzahl von Zeitungsartikeln und Rezensionen nachgewiesen.⁴¹⁴ Er spricht von einer generellen „atmósfera italianizante“⁴¹⁵, die er auch politisch begründet mit der von Primo de Rivera forcierten Annäherung Spaniens an Mussolinis Italien. Die ersten Aufführungen wurden in italienischer Sprache gegeben, was Álvaro Alcalá-Galiano y Osma wenige Wochen später dazu verleitete zu witzeln, im Saal hätten nicht nur sechs Figuren ihren Autor, sondern auch 100 Zuschauer ein Wörterbuch gesucht.⁴¹⁶ Aus diesem Detail der fremdsprachlichen Vorstellung lässt sich schon erahnen, dass sie vor allem an ein intellektuelles Publikum gerichtet war. Diesen Elitismus macht Gutiérrez Cuadrado vor allem der Kritik zum Vorwurf, die – so seine Einschätzung – die Auseinandersetzung mit Pirandello vor allem jenseits des Publikums befördert habe.⁴¹⁷

Obwohl die Anzahl der Inszenierungen in Madrid, anders als in Barcelona, zunächst abnahm, breitete sich der ‚Pirandellismus‘ auch ohne weitere Pirandello-Stücke aus, wie ein Artikel des damals prominenten Kritikers und ‚Pirandellos Mann in Madrid‘⁴¹⁸, Luis Araquistain, zeigt. Obwohl dieser dem italienischen Autor eigentlich wohlwollend gegenübersteht, moniert er den inflationären Gebrauch einer aus dessen Namen abgeleiteten, im Inhalt aber völlig unklaren Kategorie:

414 Aus diesem Grund werden die Rezensionen hier nicht noch einmal besprochen, es sei stattdessen verwiesen auf Gutiérrez Cuadrado. Eine ergänzende Studie legt María de las Nieves Muñiz Muñiz vor (*Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, a.a.O.), die in einigen Detailfragen komplementäre Informationen zu Gutiérrez Cuadrado liefert. Sie bietet sie eine Reihe übersichtlicher Anhänge, die das Gesagte durch Aufführungsdaten, Werkausgaben, Übersetzungsdaten u. Ä. untermauern. Siehe außerdem Güntert: *Pirandello e la letteratura spagnola del Novecento*, a.a.O., S. 75–79, der in den Reaktionen auf Pirandellos Stücke in Spanien drei Tendenzen ausmacht, nämlich die Identifikation einer radikal modernen Dramaturgie auf der einen, die Hervorhebung spanischer Vorläufer (Unamuno, Grau, Galdós) auf der anderen Seite sowie – zwischen diesen Extremen – die Diagnose eines als problematisch angesehenen Zerebralismus (eine Sichtweise, die Güntert insbesondere Ortega zuschreibt, siehe dazu unten, Kap. 3.4).

415 Gutiérrez Cuadrado: *Crónica de una recepción*, a.a.O., S. 351, Anm. 8.

416 Ebd., S. 360–361 (ohne Stellennachweis, zit. aus einem Artikel vom 11. Januar 1924): „Daban *Seis personajes en busca de autor*, la original comedia de Pirandello, y aun cuando en la sala había más de cien espectadores en busca de un diccionario hispano-italiano para seguir la obra, todo el mundo alababa la asombrosa labor de los intérpretes.“

417 Ebd., S. 364: „Son las propias preocupaciones de la clase intelectual estamentalizada, cerrada sobre sí misma, perdido todo norte o guía de su función, lo que refleja la prensa, salvo honrosas excepciones.“

418 Ebd., S. 378 („el hombre de Pirandello en Madrid“).

Reconozcamos que la breve estancia de *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, entre nosotros, traídos por la compañía de Dario Niccodemi, ha revolucionado no sólo los modestos cenáculos estéticos de la corte, sino también las más tranquilas y menos filosóficas zonas de nuestra sociedad. Ahora resulta que todos éramos pirandelianos sin saberlo [...]. Ha bastado ver una sola de sus obras para que la gente haya descubierto que la vida circundante está llena de temas y personajes pirandelianos [...]. Ya hay quien todo lo contempla con ojos pirandelianos, como si cuanto aconteciese en torno fuese una comedia del celebrado autor. Antes solíamos ser severos al juzgar la conducta del prójimo. Cuando alguien mudaba caprichosa y radicalmente de ideas, comentábamos con gran cólera: „¡Es un sinvergüenza!“; o „¡Es un farsante!“ Ahora decimos sonriendo con cierta piedad, sin tener muy clara conciencia de lo que queremos decir: „¡Es un personaje pirandiliano!“ [...].⁴¹⁹

Pirandello ist um 1923/24 allgegenwärtig, genauso wie Imitationen seiner Stücke – hierin unterscheidet sich Spanien nicht von Frankreich. Eine Imitation wird hier als Beispiel vorgestellt: Honorio Mauras *Un autor en busca de seis personajes*, uraufgeführt im Madrider *Teatro Eslava* am 24. Januar 1924. Allein das Datum ist bemerkenswert, kommt Mauras Stück doch nur einen Monat nach den *Seis personajes* in Spanien auf die Bühne, was einmal mehr zeigt, wie informiert Autor:innen über das Theatergeschehen auch jenseits der Grenzen waren.

Mauras Einakter beginnt mit einem Autor, dem es an originellen Ideen mangelt – wie auch dem realen Autor, könnte man hinzufügen. Denn es folgt eine Variation des Pirandello-Themas. Diesen zitiert Maura auch, und zwar ganz zu Anfang des Stückes:

⁴¹⁹ Luis Araquistain: *Del arte y de la vida: Pirandello, o En busca de tres pies al gato*, in: *La Voz* [Madrid] (18.01.1924), S. 1 (auch zit. in Gutiérrez Cuadrado: *Crónica de una recepción*, a.a.O., S. 366–367). Sechs Jahre später äußert sich Araquistain, Anhänger des PSOE, dann auch persönlich kritisch – und zwar angesichts von Pirandellos Bekenntnis zum Faschismus. Seine Ausführungen lesen sich wie spätere Kritiken an der Postmoderne: „Ya es sospechoso que Pirandello haya figurado entre las camisas grises, si no negras, del fascismo, que en agradecimiento a tan valiosa conquista subvencionó liberalmente su teatro. Si no hay verdad firme acerca de nada, ¿cómo ha de haberla acerca del Estado? Lo tragicómico sería que Pirandello, después de reírse de todas las nociones humanas, sólo se pusiera serio ante el régimen fascista. Pero lo probable es que un humorista tan radical como él tome pirandellianamente al Mecenas y sólo en serio el mecenado. Y, sin embargo... Pero no seamos demasiado severos con Pirandello por un tiquismiquis político. Su obra literaria nos importa“ (Luis Araquistain: *La batalla teatral*, Madrid/Barcelona/Buenos Aires 1930, S. 44). Der äußerst kritische Andrenio schreibt: „Se le ha traducido [sc. Pirandello], se le ha comentado, se han discurrido ingeniosas explicaciones de las novedades y las fallas de su dramática. Se le ha adjudicado con generosidad una filosofía. Es posible que hubiera en España en un momento dado más pirandellianos que en Italia“ (Gómez de Baquero: *Pirandello y Compañía*, a.a.O., S. 35).

AUT[OR] Nada, es inútil... no se me ocurre nada. El vacío en el cerebro... ¡Claro! Este campo del teatro está tan espigado. Sin embargo, si Pirandello no ha mentido... si las creaciones de los autores viven y piensan este anuncio me salvará: (Lee.) „Autor poco conocido, pero que reúne condiciones para hacerse célebre, necesita con urgencia seis personajes cómicos o dramáticos, no habiendo pisado aún la escena y a ser posible concebidos por autores de renombre. [...]“⁴²⁰

Auf die Anzeige melden sich nun in der Tat einige Figuren, die ersten sechs Vorstelligen, so die Anweisung, solle das Hausmädchen hereinbitten. Sieben Figuren schaffen es letzten Endes in das Haus des Autors, unter anderem eine analphabetische andalusische Magd aus einem Stück der Gebrüder Quintero und eine idealtypische Señora aus einem Benavente-Stück. Die Geschichten, die diese Figuren zum Besten geben, sind durchweg von platter Komik. So erklärt die genannte Señora Belinda:

BEL. Don Jacinto desde que me imaginó, me llevaba con él a todas partes. Una noche estando en la tertulia del café, me dijo: Espera Belinda, que ahora vuelvo, y se marchó a América. Tres años he estado esperándole, viviendo a crédito, a medias tostadas y café con leche, y lamentando la sinrazón de mi razón de ser. Si hubiera sido una mujer cualquiera podría haber trabajado, haberme ganado la vida, no sé... taquígrafa, quizás manequé en „Madrid-París“. Pero una heroína de Benavente.⁴²¹

Benavente war tatsächlich 1922, im Jahr seines Nobelpreises, nach Amerika aufgebrochen. Maura verhandelt im Munde seiner Figuren den Feuilleton-Klatsch seiner Zeit und erschafft daher kein zeitloses Stück. Vielmehr hat seine Pirandello-Variation eine konkrete Gebrauchsfunktion, nämlich die Kommentierung des zeitgenössischen Literaturlebens. Das Stück endet auf einen Witz, der den Gedanken der autonomen Figur weiterführt, letztlich aber die Idee Pirandellos qualitativ nicht weiterentwickelt: Mauras Figuren entscheiden, sich mit dem Stück *Los seis personajes que no buscan autor, ni pajolera falta que les hace* selbstständig zu machen, um nicht dem Autor die Tantiemen zu überlassen.

Gutiérrez Cuadrado spricht im Zusammenhang mit derlei Pirandello-Imitationen oder versuchten Pastiches von einem „*pirandelismo* sin Pirandello“, von einer „especie de inclinación hacia el objeto amado ausente“⁴²², und erklärt, der tatsäch-

⁴²⁰ Honorio Maura: *Un autor en busca de seis personajes*, Madrid 1924, S. 7.

⁴²¹ Ebd., S. 14.

⁴²² Beides Gutiérrez Cuadrado: *Crónica de una recepción*, a.a.O., S. 365. Bereits Andrenio identifiziert Pirandellos Ankunft in Spanien als eine Art Initialzündung für ein programmatisches Wirksamwerden von dessen Ideen: „En nuestra pequeña república literaria, que de ordinario tiene la quietud de la laguna, Pirandello fué como una piedra lanzada en el agua, que pone en conmoción la laguna. Muy lejos estoy

liche Einfluss Pirandellos auf das spanische Theater sei wohl als gering einzuschätzen.⁴²³ Dem mag, besonders mit Blick auf Texte wie denen Mauras, zuzustimmen sein, doch hier zeigt sich der Schwachpunkt von Gutiérrez Cuadrados ansonsten überzeugenden und beeindruckend recherchierten Studie: Er schaut ausschließlich auf das Theater. Diejenigen Aspekte, die aus Pirandellos Werk in die spanische Narrativik hineinwirken, übersieht er. Gleich im Januar 1924 veröffentlicht etwa Ortega in seiner *Revista de Occidente* die Übersetzung der Pirandello-Novelle *La tragedia d'un personaggio* und eine Rezension des Theaterstückes aus der Feder Fernando Velas. Die „graue Eminenz“⁴²⁴ Vela, Chefredakteur von Ortegas *Revista* und *director* von dessen Reihe *Nova Novorum* stellt einen der vielen Verbindungspunkte dar zwischen den sogenannten spanischen Avantgarden und Pirandello.⁴²⁵ Neben der Pirandello-Übersetzung erscheinen in jenem Band der *Revista de Occidente* Gregorio Marañóns berühmte Abhandlung zur Biologie des Don Juan und Texte Antonio Espinas, Ramón Pérez de Ayalas und Corpus Bargas. Ebenfalls 1924 erscheint *El difunto Matías Pascal* in der *Biblioteca Nueva*,⁴²⁶ übersetzt von keinem geringeren als Rafael Cansinos Assens. 1925 veröffentlicht Ortega dann seine epochemachende Abhandlung *La deshumanización del arte* und erklärt die *Sei personaggi* zum ersten wirklichen ‚drama de

de censurar aquella fiebre pirandellista, pues al cabo revelaba curiosidad intelectual, entusiasmo estético y afán de abrir nuestro teatro a los aires de fuera, a ver si con la ventilación se libraba de algunas pestilencias y tras su presente aridez conocía un período más fecundo“ (Gómez de Baquero: *Pirandello y Compañía*, a.a.O., S. 40–41).

423 „Algunos autores, que parecían tan preocupados por él [sc. Pirandello], como es el caso de Azorín, no debieron de entender mucho. Creo que convendría matizar la excesiva importancia que concede Francisco Ruiz Ramón [...] a la curiosidad de Azorín por los autores europeos“ (Gutiérrez Cuadrado: *Crónica de una recepción*, a.a.O., S. 348, Anm. 1). Abermals fällt auf, dass auch Beiträge aus der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts wie selbstverständlich davon ausgehen, dass Spanien nicht zu Europa gehört. Auch Muñiz Muñiz: *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, a.a.O., S. 125, schätzt die Erstrezeption von Pirandello in Spanien als eher oberflächlich ein: „La prima ricezione di Pirandello in Spagna restò così rinchiusa nel binario morto della fagocitazione strumentale, senza aprirsi a una vera e propria comprensione dell’opera complessiva. Forse per quello le traduzioni si arrearono in modo prematuro e il versante narrativo (entrato nel mercato librario senza commenti di sorta), restò schizofrenicamente diviso da quello teatrale, vissuto *au jour le jour* nell’incontro diretto ma effimero con il pubblico di allora.“

424 Juan Manuel Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España. 1907–1936*, Madrid 2007, S. 619 („eminencia gris“).

425 Vela wird uns später noch einige Male begegnen: Er lehnt Mauricio Bacarisses und Mario Verdaguers Manuskripte ab. Breiter bekannt ist er als Adressat des Briefs, in dem Jorge Guillén seinen berühmten Ausspruch „poesía pura, *ma non troppo*“ tätigt.

426 Darauf macht etwa Muñiz Muñiz: *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, a.a.O., S. 120, aufmerksam.

ideas⁴²⁷ Pirandello (und insbesondere die *Sei personaggi*) waren den literarisch Gebildeten also hinlänglich bekannt. Spanische Autor:innen verstehen Pirandello als Weiterführung eines genuin spanischen Paradigmas, sodass Pirandello stets auch eine Relektüre der eigenen Werke bedeutet: Eugenio d'Ors sieht die *Seis personajes* als ein *La vida es sueño* für den Noucentisme,⁴²⁸ Américo Castro bemüht den Vergleich mit Cervantes,⁴²⁹ Ricardo Baeza nennt Goethe,⁴³⁰ Luis Araquistain und etliche andere Feuilleton-Kritiker denken Pirandello mit Unamuno zusammen⁴³¹ – und zwar so sehr, dass sich dieser 1923 zu einer Stellungnahme genötigt sieht.

Unamuno erklärt in dem immer wieder zitierten Artikel *Pirandello y yo* im Sommer 1923, also kurz vor seinem Exil in Fuerteventura, Paris und Hendaye, er habe von Pirandello erst vor kurzem zum ersten Mal gehört. Er schreibt in seinem Beitrag für *La Nación* in Buenos Aires, dass die Ideen, die ihn mit Pirandello verbinden, ‚in der Luft hängen‘: „Diríase que es algo que flota en el ambiente.“⁴³² Seine Überzeugung, dass Don Quijote weit mehr historische Realität besitze als Cervantes, findet er in Pirandellos Dramentext durch den Mund des Vaters bestätigt.⁴³³ Dessen Ausspruch, „Meno reali, forse; ma più veri!“⁴³⁴ greift Unamuno als zentrale Idee verbatim auf: „¡Menos reales, pero más verdaderos!“⁴³⁵ Insgesamt schafft er es, den ebenfalls ‚in der Luft hängenden‘ Plagiatsvorwurf durch einen geschickt platzierten Bescheidenheitstopos abzuschwächen – ohne dabei der gewohnten Huldigung der eigenen Person abzuschwören:

Y de hecho, en lo poco que hasta ahora conozco del escritor siciliano, he visto, como en un espejo, muchos de mis propios más íntimos proceder y más de una vez me he dicho leyéndole: „¡Lo mismo habría dicho yo!“ Y estoy casi seguro de que así como yo nada conocía de Pirandello, él, Pirandello, no conocía lo mío. Se

427 Siehe dazu unten, Kap. 3.4.

428 Eugenio d'Ors: *Seis personajes en busca de autor*, in: *ABC* (26.12.1923), S. 15–16, hier S. 16: „¿A quién recuerda, en esto, el espíritu de Pirandello? Al de nuestro Calderón, sin duda. Sólo ellos, Calderón y Pirandello, son capaces de dar a lo abstracto tal inmediatez corpórea y dinámica. Y en cierto sentido puede aventurarse la afirmación de que *Seis personajes en busca de autor* parece un *La vida es sueño* para novecentistas.“

429 Américo Castro: *Cervantes y Pirandello*, in: Castro, Américo: *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander 1929, S. 217–231.

430 Baeza: *Seis personajes en busca de autor*, a.a.O., zitiert Goethes Mephistopheles: „Am Ende hängen wir doch ab – Von Kreaturen, die wir machten‘ (‘Siempre acabamos por depender de las criaturas que hicimos‘).“

431 Vgl. z. B. Araquistain: *La batalla teatral*, a.a.O., S. 46.

432 Unamuno: *Pirandello y yo*, a.a.O., S. 290.

433 Siehe für das Zitat Anm. 340.

434 Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a.a.O., S. 104.

435 Unamuno: *Pirandello y yo*, a.a.O., S. 292.

siente su originalidad, y es precisamente por sentirle original por lo que me reconozco en él. Un escritor no se reconoce nunca en una imitación por habilmente hecha que esté.⁴³⁶

Ohne nun tiefer in die Debatte darüber einzutauchen, wer die Idee zuerst hatte,⁴³⁷ seien einige wenige Zeilen zum Thema erlaubt: Dass Unamuno seinen Artikel ein halbes Jahr vor der Ankunft der *Sei personaggi* in Madrid schreibt, schwächt nicht die These, dass es hier um die (nachträgliche) Beanspruchung einer Urheberschaft geht. Wenn auch die Berichterstattung zu Pirandello erst ab Dezember 1923 massiv zunimmt, finden sich in den Archiven der Tageszeitungen bereits einschlägige Beiträge vor diesem Datum. Am 27. April 1923 etwa veröffentlicht *El Sol* in Madrid anlässlich der Uraufführung von Unamunos *Fedra* in Rom einen offenbar aus dem Italienischen übersetzten Text, den Unamuno gewiss zur Kenntnis genommen haben dürfte:

Tilgher dió ayer noche un ejemplo parangonando a Unamuno con nuestro Pirandello, en cuanto que, tanto para el escritor español como para el italiano, el „personaje“ salido de la pluma del artista asume una vida por sí, destacada y autónoma de la de su progenitor ideal, y que la sobrepasa con mucho en cuanto substraída a la contingencia de la realidad y plasmada en la substancia incorruptible de la obra de arte.⁴³⁸

⁴³⁶ Ebd., S. 290–291.

⁴³⁷ Diese Frage hat einen eigenen Forschungsstrang hervorgebracht. Siehe u. a. Luis Leal: *Unamuno y Pirandello*, in: *Italica* 29.3 (1952), S. 193–199, Frank Sedwick: *Unamuno and Pirandello Revisited*, in: *Italica* 33.1 (1956), S. 40–51, Antonio Rodríguez Celada: *Afinidades ideológicas entre Pirandello y Unamuno*, in: *Arbor* 108.421 (1981), S. 43–54, Carmine Luigi Ferraro: *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: Fra „identità“ e „creazione del personaggio“*, in: *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 99.2 (2007), S. 297–326, und zuletzt Güntert: *Pirandello e la letteratura spagnola del Novecento*, a.a.O., S. 79–83, der insgesamt davon ausgeht, dass die Gemeinsamkeiten zwischen den Autoren nicht aus einem direkten Transfer resultieren, sondern aus „lettura comuni (Schopenhauer, Leopardi, Nietzsche) e da riflessioni estetiche maturate nello stesso clima storico-culturale: quello della crisi del positivismo, che ebbe per conseguenza l’esaurirsi delle poetiche tardo-ottocentesche, quell realista in particolare e quella simbolista, che i due scrittori cercarono entrambi di superare“ (ebd., S. 83).

⁴³⁸ Ohne Autor: *Estreno en Roma – „Fedra“ de Miguel de Unamuno*, in: *El Sol* [Madrid] (27.04.1923), S. 8. Siehe dazu auch Muñiz Muñiz: *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, a.a.O., S. 123: „L’anello della catena che finì per allacciare i due mondi fu invece Adriano Tilgher i cui commenti a *Sei personaggi* e a *Niebla*, apparsi entrambi nel ’21, suscitarono il più vivo consenso nei rispettivi autori e risvegliarono forse la loro reciproca curiosità. Essa però non divenne attiva se non in seguito ad un secondo e più esplicito intervento di Tilgher, quando questi, presentando la prima italiana della *Fedra* unamuniana (Teatro delle Gemme, 26 aprile

Poetologisch weitaus interessanter als die Frage der Originalität sind allerdings Unamunos Reflexionen zum Parameter der Wahrheit in der Literatur.⁴³⁹ In *Niebla*, so erklärt er (immer auch mit Pirandello im Blick), gebe es nicht weniger Wahrheit als in seinem historischen Roman *Paz en la guerra*. Literarische Helden, so Unamuno, lebten nie vom Realismus (Wahrheit und Realismus führt er hier eng), und so sei es begrüßenswert, wenn Hamlet in Japan in einem japanischen Kontext inszeniert werde: „Han hecho bien. Era el modo de salvar su verdad, esa verdad que se ahoga en el realismo.“⁴⁴⁰ Der letzte Abschnitt von Unamunos Pirandello-Aufsatz ist eine echte *tour de force* durch die Prinzipien des Modernismus, aber – und dies sei nochmals betont – durch einen frühen bis klassischen: Zwar kritisiert Unamuno den Realismus, doch versucht er diesen, wie bereits herausgestellt, durch dessen eigene Mittel zu überwinden. Den Realismus – dafür bezieht er sich auf Pirandello – stellt Unamuno infrage, die Erzählbarkeit von Welt hingegen keineswegs. Dies unternehmen andere Autor:innen, auch solche, für die die Hispanistik keine oder andere Klassifikationen gefunden hat, nämlich die weitestgehend unsichtbaren ‚Avantgarden‘, die ‚27er‘ oder der vermeintliche ‚98er‘ Azorín.

Die Tradition, Pirandello und Unamuno als südeuropäische Inbegriffe einer gesamteuropäischen Moderne aufzufassen, hat leider dazu geführt, dass andere produktive Lektüren Pirandellos in Spanien nahezu unsichtbar geblieben sind. So ist z. B. bemerkenswert, wer den wenigen (aber einflussreichen) Aufführungen der *Sei personaggi* in Madrid beigewohnt hat, aller Wahrscheinlichkeit nach nämlich Vicente Aleixandre und Federico García Lorca.⁴⁴¹ Die durchschlagende Wirkung des Pirandello-Stückes ist also auch an den kanonischen Autoren der so genannten ‚Generation von 1927‘ nicht vorbeigegangen, doch es fällt auf, dass

1923), stabilili [sic] il noto paragone fra i due scrittori sul punto specifico dell'autonomia del personaggio.“ Tilgher widmet Unamuno einen Essay, in dem er diesen anhand von *Niebla* zu Pirandello in Beziehung setzt (Tilgher: *La scena e la vita*, a.a.O., S. 158–167).

⁴³⁹ Besonders pertinent erscheinen mir in diesem Zusammenhang die vergleichenden Überlegungen Günterts: „Volendo ora paragonare [...] l'universo di Unamuno con quello di Pirandello, come si presenta nei *Sei personaggi*, mi sembra che la differenza principale riguardi anzitutto il rapporto con i valori etici. Mentre in *Niebla* si riscontrano le tipiche idee del personalismo di Unamuno, idee che inducono lo scrittore a insistere sul carattere reversibile del rapporto fra creatura e creatore, personaggio e autore, uomo e Dio, fino a rovesciare le consuete gerarchie e a instaurare una comunicazione reciproca, nei *Sei personaggi* si sovrappongono due livelli di finzione, quello degli attori impegnati nella prova di una commedia pirandelliana e quello dei personaggi che appartengono alla dimensione dell'arte; questa, stando a Pirandello o, meglio, stando ad alcuni suoi personaggi, sarebbe ‚più vera‘ della vita“ (Güntert: *Pirandello e la letteratura spagnola del Novecento*, a.a.O., S. 82).

⁴⁴⁰ Unamuno: *Pirandello y yo*, a.a.O., S. 294.

⁴⁴¹ Gutiérrez Cuadrado: *Crónica de una recepción*, a.a.O., S. 364 (Anm. 38), gibt als Quelle einen mündlichen Bericht Vicente Aleixandres an: „Vicente Aleixandre contaba que asistieron a la representación los de la Residencia de Estudiantes y, por lo menos, recordaba que Lorca asistió también.“

hier – wie so oft – Stücke, die zu der postulierten Generation nicht zu passen scheinen, von der Literaturgeschichte gern ausgespart werden. Gemeint sind Lorcass postum veröffentlichte Stücke *El público* und *Comedia sin título*, die deutlich eine Auseinandersetzung mit Pirandello aufweisen, wenngleich nicht in Form von Metalepsen.⁴⁴² Ebenfalls bisher übergangen ist ein Autor, dessen Werk in dieser Arbeit genauer betrachtet werden soll und der ebenfalls vor allem mit Pirandello in Dialog tritt: Azorín.

3.3 Azorín (I)

Mit Pirandello befassten sich zwei spanische *public intellectuals* besonders genau: Azorín und José Ortega y Gasset. Während Letzterer in seiner Abhandlung zur *deshumanización del arte* den *Seis personajes en busca de autor* eine Sonderstellung beimisst, die in Kürze noch erörtert werden wird, fokussiert Ersterer das Stück in einer Reihe Essays aus den Jahren 1924 bis 1928 zum Theater – dem es in Spanien mindestens so schlecht ging wie in Frankreich. Die Innovationen, mit denen der französische Literaturbetrieb auf das zuvor beschriebene ‚Originalitätsvakuum‘ reagierte, verfolgte Azorín ganz genau. Hier tritt er vor allem als Theoretiker auf, dessen Überlegungen sich auch in seinen persönlichen Werken niederschlagen. Seine Textproduktion – hier vor allem die Romane – wird am Ende dieser Arbeit den Schwerpunkt bilden. In Azoríns Kommentaren zum Theater seiner Zeit, auf die sich die folgenden Überlegungen richten, liegt ein Schlüssel zum Verständnis seiner spätmodernen Romane.⁴⁴³

Der Kontakt, den die sogenannten spanischen Avantgarden zu Literaturschaffenden in Frankreich pflegten, war nicht nur ein textueller, sondern auch ein persönlicher. Lenormand beschreibt eindrucksvoll, wie er 1928 die versammelte Elite der spanischen Literatur bei der Premiere seiner *Ratés (Los fracasados)* in Madrid traf:

À Madrid, la fièvre et les éclats de la noble langue castillane m’atteignirent à travers les répliques des *Ratés*. Nous étions au Théâtre Fontalba. Margarita Xirgu, la plus grande actrice espagnole depuis la mort de Maria Guerrero, menait le personnage de la pièce avec cette brûlante intensité qu’elle sait communiquer à la foule. [...]

⁴⁴² Dazu sei verwiesen auf Mark Allinson: *Lorca and Pirandello (and not Unamuno): Modernism, Metatheatre*, in: *Journal of Iberian and Latin American Studies* 3.1 (1997), S. 5–14, sowie auf dessen ironische Bestandsaufnahme des literaturwissenschaftlichen *state of the art* zu Lorca: „The marginalization of Spanish literature makes it less likely that a Spaniard be credited with such avant-garde behaviour as metatheatre. (Spaniards, of course, only produce those good Andalusian dramas of jealousy and passion.) Despite the (dramatic) overstatement in this argument, the point is clear: for whatever reasons, Lorca has not, generally, been credited with the avant-garde technique of metatheatre“ (ebd., S. 5–6).

⁴⁴³ Nicht unerwähnt zu lassen sind in diesem Zusammenhang auch Übersetzungswerke. Azorín veröffentlichte 1929 seine Übersetzung von Simon Gantillons *Maya*.

Une tradition de courtoisie voulait que je répondisse en personne aux applaudissements, à chaque baisser de rideau. [...] La rumeur de notre succès avait atteint les cercles de la cour et Alphonse XIII m'avait fait dire par le vieux marquis de Fontalba qu'il avait l'intention de venir voir *Les Ratés*. Il s'en trouva finalement empêché, à la déception de Margarita Xirgu, demeurée très conformiste en ces ultimes saisons de la royauté.

L'intelligentia madrilène m'avait offert un dîner où Azorin, Marañon, Gomez de Baquero, Araquistain, Lafora, Diez-Canedo, Azaña, Marquina, Hiacinto Grau, Rivas Cherif, les frères Quintero voulurent me témoigner leur amitié. Un de mes voisins, se penchant vers moi, me dit tout à coup: *Savez-vous que presque tous ceux qui sont autour de cette table ont fait de la prison? Eh oui, persécutés pour leurs idées*. Nous étions en 1928.⁴⁴⁴

Azoríns Position ist von Anfang an nicht zu verkennen: Nicht nur 1924 in die *Real Academia* gewählt, hatte er bereits 1922 mit Ramón Gómez de la Serna auch den spanischen PEN-Club gegründet, dessen Vorsitz er führte. In der konservativen Tageszeitung *ABC* publizierte er regelmäßig, und es ist vielleicht kein Zufall, dass 1928 – ein Jahr vor Azoríns *Superrealismo* – hier auch die spanische Übersetzung von Batys Überlegungen zum Drama erschien. Das spanische Publikum wird genau über die oben dargestellte Situation des Pariser Theaterlebens unterrichtet. Ebenfalls in *ABC* drückt Baty die Ablehnung des reinen Autorentheaters aus: „El silencio, la mímica, el gesto, la música, acabarán de expresar o de subrayar lo que el texto no puede decir. El actor y la *mise en scène* representan un valor tan considerable como la réplica que sale de la boca del cómico.“⁴⁴⁵ Unter dem Artikel findet sich eine Fotografie der Madrider Inszenierung von *El señor de Pigmalión*, einem stark metafiktionalen Stück.⁴⁴⁶ Bereits ein Jahr zuvor hatte Azorín die französische Theaterszene in einem Artikel mit dem Titel „Opiniones de Gastón Baty“ analysiert: „En Francia – concretamente, en París – existen dos géneros de

⁴⁴⁴ Henri-René Lenormand: *Les confessions d'un auteur dramatique*, Bd. 2, Paris 1953, S. 243–244 (Herv. im Original). Die Presse berichtete nur spärlich über den Erfolg von Lenormands *Ratés*, es findet sich jedoch eine Rezension in der *Gaceta literaria*, die auch ein Bild von Lenormand und Xirgu im *Lyceum Club Feminino* abdruckt: „Aplausos, aplausos. Lenormand, transeúnte literario, ha pasado por el Club de señoras, que le han festejado, que las ha festejado“ ([,M. P. F.']: *Transeúntes literarios*, in: *La Gaceta literaria* [01.11.1928], S. 8). Die Aufführung hat dennoch Eindruck hinterlassen, Araquistain widmet ihr einen ganzen Aufsatz (Araquistain: *La batalla teatral*, a.a.O., S. 151–161): „En la batalla que se viene librando en España – sordamente, sin el fragor con que se ha librado en otros países – por la renovación del teatro, el estreno de *Les ratés*, de Lenormand, en Madrid, en el otoño de 1928, fué un episodio muy importante“ (ebd., S. 151).

⁴⁴⁵ Gaston Baty: *Hacia el nuevo teatro. El malestar de la escena contemporánea*, in: *ABC* (24.05.1928), S. 9–10, hier S. 9.

⁴⁴⁶ Siehe unten, Kap. 5.1.1.

teatro. Cuenta París con los teatros del bulevar, los teatros populares y los teatros literarios, los marginales, los de vanguardia.⁴⁴⁷

Die Überlegungen Azoríns beginnen nicht erst Anfang der Zwanzigerjahre. Vielmehr geben die dramentechnischen Innovationen in Frankreich ihm Anlass, die neueren Entwicklungen an eigene, weit ältere Reflexionen rückzubinden. Insgesamt lassen sich mindestens vier für metafiktionales und metaleptisches Erzählen relevante Themen aus Azoríns Schriften zum Theater und zu den *Seis personajes* extrahieren, nämlich 1. eine grundlegende Skepsis gegenüber der Abgrenzbarkeit literarischer Großgattungen, 2. die Verfremdung (*avant la lettre*) als konstitutiver Bestandteil zeitgemäßer Literatur, 3. die Konzentration auf den Produktionsprozess wie auch auf die Schriftlichkeit der Erzählung beziehungsweise des Theaterstücks und 4. eine Harmonisierung der neueren dramentechnischen Tendenzen mit der spanischen Tradition.

Bereits 1912 spricht Azorín in einem Artikel mit dem Titel „El fracaso de los géneros“ von einem „total fracaso del sistema“. Die drei Großgattungen Drama, Lyrik und Roman gingen in der Moderne „in Kritik auf“, die Kunst allgemein werde von Tag zu Tag analytischer:

Si de la división fundamental que se establece en la enseñanza universitaria de la literatura – la de crítica y creación – pasamos á la subdivisión en géneros, podremos comprobar también el total fracaso del sistema. Los géneros – novela, comedia, poema, etc. – han podido subsistir en un tiempo en que la producción literaria no alcanzó la complejidad y la intensidad que actualmente; pudieron subsistir cuando una especie de superstición rodeaba las distintas manifestaciones del arte y hacía que la pintura, por ejemplo, no invadiera los límites de la literatura, ni la escultura los de la pintura. [...] En realidad el hecho capital de la literatura moderna es que *todo – drama, poesía, novela – se resuelve en crítica, y que el arte literario cada día va tornándose más crítico, más analisisista.*⁴⁴⁸

Was Azorín hier „analysisista“ nennt, kann sicherlich in heutiger Terminologie als selbstreflexiv, vielleicht sogar als metafiktionale bezeichnet werden. Nicht nur das ist erstaunlich, sondern auch, dass er diese Entwicklung engführt mit dem Verschwimmen medialer Grenzen, etwa zwischen Malerei und Text. Heute würden wir sagen: Azorín identifiziert das transmediale Potenzial metafiktionales Erzählens.

Bemerkenswert vorausweisend sind auch seine Gedanken zu Literarizität und – im formalistischen Sinne verstanden – zur Abständigkeit von künstlerischen Werken:

⁴⁴⁷ Azorín: *Ante las candilejas*, a.a.O., S. 171 (aus: *Opiniones de Gastón Baty*, in: *ABC*, 02.06.1927).

⁴⁴⁸ Azorín [José Martínez Ruiz]: *El fracaso de los géneros*, in: *ABC* (20.11.1912), S. 6 (meine Herv.). Ich zitiere hier aus der mittlerweile digitalisierten Ausgabe direkt, da die *Obras completas* (Azorín: *Ante las candilejas*, a.a.O., S. 29) diesen Text fehlerhaft wiedergeben (neben zahlreichen Falschschreibungen u. a. „dogma“ statt „drama“).

¿Cómo podríamos definir una obra nueva, innovadora, en el arte en general, en el teatro especialmente? Una obra nueva es una cosa absurda, rara, estrafalaria; no tiene proporciones; no guarda plan ni obedece a método alguno; carece de lógica; no es clara; se pierde la fábula de un acto a otro, no es teatral, no, no es teatral; indigna, causa irritación, no se le encuentra parecido con las demás obras; produce, en suma, la desorientación del espectador.⁴⁴⁹

In diesem Aufsatz von 1927 unterstreicht Azorín, dass es im Drama – und man mag hinzufügen, in der Literatur allgemein – nicht um Struktur oder Handlung (*fábula*) geht, sondern um Neuartigkeit durch Abweichung, deren Effekt im Aufrütteln des Publikums bestehen soll: „¡Desorientación! Esa es la más noble, fina y exquisita labor del artista: la labor de desorientar.“⁴⁵⁰ Führt man sich die Gedanken Tynjanovs zur literarischen Evolution aus demselben Jahr vor Augen, so muss man festzustellen, dass Azorín auf dem neuesten Stand formalistischer Ideen war.

Das radikal Neue relativiert Azorín nun aber im spanischen Kontext. In seinem Aufsatz „Los seis personajes y el autor“ schreibt er nicht etwa über Pirandello, sondern über Calderón, aus dessen *Gran teatro del mundo* er nicht nur stellenweise wörtlich zitiert, sondern das er auch resümiert, und zwar in einem für ihn typischen Tempusgebrauch: So betont er, wie in seinem vier Jahre später erscheinenden Roman *Superrealismo*, mit Formeln wie „vamos comprendiendo“ die Prozesshaftigkeit des Verstehens auf Seiten der Zuschauer:innen und Leser:innen sowie, komplementär dazu, die (Pseudo-)Performativität des Schreibens auf der Seite von Autor:innen.

Es tu Autor soberano;
de mi voz, un suspiro; de mi mano,
un rasgo es quien te informa
y a tu oscura materia le da forma.

Vamos comprendiendo. El personaje de la barba blanca y de las resplandecientes potencias es el Amor; la figura que con el Amor habla es el mundo, la materia, lo increado. Se va a representar una comedia. El Autor está ante la materia, ante lo increado, como el poeta, como el dramaturgo, *como el novelista ante las blancas cuartillas*. ¿Qué saldrá de su cerebro? ¿Qué obra producirá su estro? Y ¿cuáles serán los personajes de la obra que va a ser creada?⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Azorín: *Ante las candilejas*, a.a.O., S. 127 (aus: *Desorientación*, in: *ABC*, 27.10.1927).

⁴⁵⁰ Ebd., S. 127–128.

⁴⁵¹ Azorín: *Ante las candilejas*, a.a.O., S. 39–40 (meine Herv., aus: *Los seis personajes y el autor*, in: *ABC*, 23.05.1924). Ähnliches findet sich in einem Essay von 1926: „Y la vida inicial, en nebulosa, de la obra de teatro, allá en la mente del autor, consiste en tanteos, en probaturas, en intentos para ponerse a tono con un público que todavía se halla a distancia inmensa de la obra. Los personajes van esbozán-

Bereits hier vollzieht Azorín den Transfer zwischen Drama und Roman (poeta → dramaturgo → novelista)⁴⁵² und zitiert, wissentlich oder unabsichtlich, Unamuno, dessen einleitende Worte zu *Cómo se hace una novela* ja lauteten: „Héteme aquí ante estas blancas páginas – blancas como el negro porvenir [...]“⁴⁵³ Neben der kreativen Auseinandersetzung mit Pirandello nach dessen Ankunft in Spanien, aus der Azorín besonders das produktiv macht, was wir heute Pseudo-Performativität nennen, geht es ihm auch darum, die neuen Erzählweisen an die spanische Tradition rückzubinden, vielleicht sogar mehr noch darum, nachzuweisen, dass die spanische Literatur schon länger Analoges bietet.⁴⁵⁴ Seine Debattenbeiträge unterscheiden sich von denen Unamunos dahingehend, dass sie weniger explizit-defensiv als performativ-illustrativ sind – eine Abgrenzung, die man auch zwischen den jeweiligen Romanen der beiden Autoren vornehmen kann.⁴⁵⁵

3.4 José Ortega y Gasset's *La deshumanización del arte*

Drückt sich Azorín als Literaturschaffender relativ konkret und textnah aus, so sind die zeitgleichen Äußerungen des „schlechten Romanlesers“⁴⁵⁶ José Ortega y Gasset weit abstrakter und auslegungsbedürftiger. Sein häufig fälschlich als Manifest verstandener Aufsatz *La deshumanización del arte*,⁴⁵⁷ um den es im Folgen-

dose; [...] Lentamente, el dramaturgo va siendo arrastrado por su obra. Los personajes protestan, se rebelan cuando el autor intenta proceder contra lo vivo y lo humano. Los personajes han comenzado ya a vivir por sí mismos. El autor no es ya dueño de sus personajes. El autor ha trazado el marco amplio y general de la comedia“ (Azorín: *Ante las candilejas*, a.a.O., S. 81 [aus: *Sobre el teatro*, in: *ABC*, 20.02.1926).

⁴⁵² Im selben Jahr schreibt auch Ricardo Baeza in einer Besprechung der *Seis personajes*: „Así, el autor dramático, e igual diríamos el novelista, crea primero sus personajes, y éstos, luego, comienzan a vivir su drama [...]“ (Baeza: *Seis personajes en busca de autor*, a.a.O.).

⁴⁵³ Unamuno: *Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 131.

⁴⁵⁴ Siehe für den Calderón-Kontext leicht abweichend auch Gómez de Baquero: *Pirandello y Compañía*, a.a.O., S. 47–49, der erklärt, Pirandellos Figuren unterschieden sich von denen des *auto sacramental*, da sie nicht Archetypen, sondern Individuen seien. Vier Jahre später als Azorín zieht auch Estévez-Ortega: *Nuevo escenario*, a.a.O., S. 86–87, den Vergleich.

⁴⁵⁵ Siehe dazu weiter unten, Kap. 5.6.4 und Kap. 6.

⁴⁵⁶ Domingo Ródenas de Moya: *Teoría de una ilusión: la novela vanguardista española*, in: Vauthier, Bénédicte (Hg.): *Teoría(s) de la novela moderna en España. Revisión historiográfica*, Oviedo 2019, S. 123–137, hier S. 123 („mal lector de novelas“).

⁴⁵⁷ Diese Frage scheint in der Philosophie weit ausführlicher diskutiert worden zu sein

den geht, erschien zusammen mit *Ideas sobre la novela* 1924/25 und weist Pirandello eine entscheidende Position in dem zu, was Ortega, vielleicht in Anlehnung an Lope de Vega, *arte nuevo* nennt. Es liegt nahe, diesen Essay mehr als Bestandsaufnahme Ortegas über die Kunst seiner Zeit zu sehen denn als Manifest.⁴⁵⁸ Und doch lässt die Tatsache, dass Ortega selbst Kunstförderer war, auf einen gewissen normativen Charakter der Abhandlung schließen. Hier beginnen nun die Schwierigkeiten: Blickt man auf die von Ortega geförderte Literatur (besonders in seiner *Revista de Occidente* und in seiner Reihe *Nova novorum*), so findet man eine Hälfte von Autoren, die es in die Literaturgeschichten geschafft hat – nämlich die kanonische Generation von 1927 (Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén) – und eine, die verschwunden ist und erst seit der Jahrtausendwende wieder in (eher randständigen) Publikationen auftaucht: Autor:innen wie Antonio Espina, Pedro Salinas, Benjamín Jarnés und Rosa Chacel.

Standardhandbücher und -literaturgeschichten lesen normalerweise die Gruppe der 27er mit Ortegas Aufsatz zusammen, dann meist mit Verweis auf die sieben Punkte, die er als allgemeine Tendenz des *arte nuevo* herausarbeitet:

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.⁴⁵⁹

als in den hispanistischen Beiträgen zu Ortega. Der entsprechende Forschungsstrang – und auch die Forschung zu Ortega generell – wird hier nicht aufgearbeitet, umfassende Hinweise zu weiterführender Literatur finden sich u. a. bei Enrique Ferrari Nieto: *El recorrido metafísico de La deshumanización del arte*, in: *Anuario filosófico* 46.3 (2013), S. 539–616, hier S. 598–599.

⁴⁵⁸ Laut Guillermo de Torre soll Ortega gesagt haben: „Mi libro no es una apología, tampoco un pronóstico; simplemente un diagnóstico“ (zit. in Tomás J. Salas Fernández: *Sobre el concepto de novela deshumanizada (aportación a la teoría orteguiana de la novela)*, in: *Analecta Malacitana* 13 [1990], S. 85–92, hier S. 88).

⁴⁵⁹ Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, a.a.O., S. 853–854. Wenige bekannte Überblicksdarstellungen problematisieren Ortegas Essay. Anders Hans-Jörg Neuschäfer: *Vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, in: Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 315–432, hier S. 349, der zu Recht weit kritischer in Ortegas Text einführt: „Durch Hugo Friedrichs bahnbrechendes Buch über die *Struktur der modernen Lyrik* und durch Gustav Siebenmanns daran anknüpfende Arbeiten zur neueren spanischen Dichtung ist unsere Aufmerksamkeit zu Recht, wenn auch einseitig, auf die Lyrik der 27er Generation gelenkt, zugleich aber auch auf ein Vorverständnis eingestellt worden, das an der modernen Literatur eher auf Elemente der Verschlossenheit und der Kälte als auf solche der Offenheit und Vitalität zu achten geneigt ist. Anlass zu solch eher

Zunächst fällt auf, dass als erster Punkt derjenige genannt wird, der eigentlich durch alle folgenden definiert werden soll. Der zweite Punkt würde etwa für Guillén-Gedichte absolut einleuchten, in denen es im Wesentlichen um geometrische Form und Zeit geht, zuweilen um (abstrakte) Natur. Der dritte Punkt ruft das klassische *art-pour-art*-Konzept auf. Punkt vier, der Aspekt des Spiels, scheint etwa für Lorca überhaupt keinen Sinn zu ergeben. Wer würde *La casa de Bernarda Alba* oder die Zigeunerromanzen als Spiel begreifen? Die Ironie scheint ebenfalls rätselhaft, wenn man sie auf die uns bekannten 27er anwendet. Der sechste Punkt besteht in einem nicht weiter spezifizierten Authentizitätskriterium, der siebte Aspekt in einem Verbot jedweder Art von Transzendenz – auch dies z. B. für Lorca überraschend.

Paradigmatische Texte der 27er, beinahe immer Lyrik, scheint Ortega also mit seinen Setzungen nicht beschreiben zu wollen. Es liegt daher nahe, sich auch die Prosa jener Zeit anzuschauen, von der ein großer Teil zudem durch Ortega selbst gefördert wurde. Nicht alle, aber viele Aspekte dessen, was er anspricht, lassen sich auf die Romane wesentlich sinnvoller beziehen als auf die Lyrik seiner Zeit: der *art-pour-art*-Begriff im Sinne eines nicht engagierten Schreibens, die Idee vom Spiel, die der ironischen Brechung und das Fehlen der Transzendenz – wengleich letztgenannter Punkt problematisch bleibt, da er zu keiner Zeit näher spezifiziert wird. Unzweifelhaft bereiten die sieben Tendenzen generell Probleme, unabhängig davon, welche Textgattungen sie abbilden sollen, und es hilft nicht, dass Ortega, wie einige kritische Stimmen aus der Philosophie anmerken, kaum literarische Beispiele nennt. „[E]l ensayo“, erklärte er ja bekanntlich, „es la ciencia, menos la prueba explícita.“⁴⁶⁰

Ortegas Essay besteht aber nicht nur aus den sieben problematischen Tendenzen des *arte nuevo*, sondern liefert eine ganze Reihe literaturwissenschaftlicher Überlegungen, die für eine theoretische Arbeit zur spanischen Prosa der Zwan-

kulturpessimistisch gestimmter Voreingenommenheit gab es gewiss auch in den Texten selbst. Nicht wenig trug zu ihr aber auch ein Missverständnis bei, das bei der Rezeption einer der frühesten, in Spanien selbst geschriebenen theoretischen Schriften über die Poetik der Moderne entstanden ist. Es handelt sich um Ortegas epochemachenden Essay *La deshumanización del arte*, mit dem er schon 1925 – wieder einmal – früh die Segel in den Wind des Zeitgeistes gesetzt hatte. Wie immer bei Ortega handelt es sich in erster Linie um einen schnell geschriebenen Kommentar zu einem aktuellen Problem und weniger um eine systematisch durchdachte Theorie, weshalb man auch das Reizwort *deshumanización* nicht auf die Goldwaage der Prinzipienhaftigkeit legen darf. *Deshumanización* hat im Kontext jenes Aufsatzes weder etwas mit ‚Entmenschlichung‘ noch gar mit ‚Entartung‘, eher schon etwas mit unserem – auch nicht gerade präzisen – Begriff der ‚Verfremdung‘ zu tun.“ In diesem Sinne kritische Betrachtungen finden sich fast ausschließlich in wenigen Einzeldarstellungen, etwa bei Salas Fernández: *Sobre el concepto de novela deshumanizada*, a.a.O.

⁴⁶⁰ José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*, hg. von Julián Marías, Madrid 102014 (1984), S. 60.

ziger- und Dreißigerjahre wenn nicht operationalisierbar, so doch mindestens bemerkenswert sind. Ortegas Konzepte sind deshalb wichtig – allerdings interpretationsbedürftig –, weil die Prosa-Autor:innen der Zeit sie in ihren Texten explizit nennen. Auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung ist die *deshumanización* eine Art *passé partout* für jeden Typus eines modernen Textes geworden. Ortegas eigentliche Argumentation – mitsamt ihren Unzulänglichkeiten – gerät dabei schnell aus dem Blickfeld.⁴⁶¹

Ortega beginnt seinen Essay mit der ihm eigenen Phobie vor den Massen, führt sodann aus, die neue Kunst müsse man verstehen, um sie adäquat zu rezipieren, und erklärt damit die Tatsache, dass sich alle neueren Kunstformen keinerlei Beliebtheit erfreuten. Dabei nennt er Malerei, Musik und Literatur gleichermaßen: „Dondequiera que las jóvenes musas se presentan, la masa las cocea.“⁴⁶² Hierin liegt der soziologische Gehalt der Studie, auf den er zu Beginn abhebt: Die neue Kunst trennt jene, die verstehen, von jenen, die nicht verstehen. Strawinsky und Pirandello machten den Massen ihre Unwissenheit klar. Der entsprechende Abschnitt nimmt wohl die Französische Revolution als Ausgangspunkt:

Durante siglo y medio el „pueblo“, la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Strawinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como „sólo pueblo“, mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los „mejores“ se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos.⁴⁶³

Aus theoriehistorischer Perspektive sind in dem Essay Einzelaspekte von Interesse, die im Ganzen stark auf die Debatten der Fünfzigerjahre vorausweisen und vor dem Hintergrund erzähltechnischer Homologien zwischen dem späten Azorín und dem *Nouveau roman* bedeutsam werden. Generell verwendet Ortega Begriffe wie *Fiktion*, *Illusion* und *Zeichen* auf erstaunlich moderne Art und Weise. So werden seine Aussagen häufig ausgelegt im Sinne von Robbe-Grillet's *notions périmées* ‚Figur‘ und ‚Handlung‘, was überzeugt, allerdings nicht Ortegas Schwerpunkt ist. Figur und Handlung sind für Ortega menschlich in dem Sinne, dass sie Rezipient:innen erlauben, auf eine „realidad vivida“ zu schließen. Wird diese geliefert, so werden die Uneingeweihten eine solche Kunst schön finden: „Y dice [sc. la gente] que es ‚buena‘ la obra cuando ésta consigue producir la cantidad de ilusión necesaria para que los personajes imaginarios valgan como personas vivientes.“⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Dies führt in der Forschung stellenweise zu eklatanten Missverständnissen, beispielsweise in einigen Analysen der Werke Mario Verdaguers, die später noch zur Sprache kommen (siehe unten, Kap. 5.3).

⁴⁶² Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, a.a.O., S. 849.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 850.

Ortegas Anregung, Karl V. in Tizians Gemälde auf zwei unterschiedliche Weisen zu betrachten, illustriert nun, dass Kunst für ihn durch Verfremdung und Offenlegung der Verfahren funktioniert und so eine „imagen irreal“⁴⁶⁵ liefert, die er mit „ficción“ gleichsetzt. Ortega geht es hier um eine Kritik am Anthropomorphismus, an der illusionistischen Mimesis- und naiven Einfühlungsästhetik, strenggenommen (und in neuerer Terminologie) also eher um den Parameter der Illusion als um den der Fiktion. Entscheidend ist die Disposition der Rezipient:innen: „En el primer caso, ‚convivimos‘ con Carlos V; en el segundo, ‚contemplamos‘ un objeto artístico como tal.“⁴⁶⁶ Diese Kontemplation veranschaulicht Ortega mit dem Blick durch eine Fensterscheibe in einen Garten: Der Garten verschwimmt, wenn man die Scheibe fokussiert und umgekehrt – beides zugleich ist hingegen nicht möglich. Die Scheibe interessiert ihn wesentlich mehr als die Blumenbeete, das Erkennen des Verfahrens und der Darstellungsbedingungen wird zur eigentlichen Kompetenz des oder der Betrachtenden. Seine Vergleiche halten einer genauen Prüfung indes nicht stand: Bei den beiden beschriebenen Betrachtungsweisen des Tizian-Bildes ändert sich die Sichtweise, aber nicht die Sicht, während die Blumen durch eine Fokussierung der Fensterscheibe beim Betrachten verschwimmen. Trotz dieser (und anderer) Schwächen von Ortegas Abhandlung erinnern seine Ausführungen, genauso wie diejenigen Azoríns, stark an das formalistische Prinzip der Verfremdung.⁴⁶⁷

Der russische Formalismus entwickelt seine Positionen zeitgleich zu Ortega: Šlovskijs *Kunst als Verfahren* erscheint 1916, Tynjanovs *Über die literarische Evolution* 1927. Die Idee, dass Verfahren und ihre Funktionalisierungen Konjunkturen haben, ist auch bei Ortega angelegt:

Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera

⁴⁶⁵ Ebd., S. 852.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Neuschäfer (siehe Anm. 459) ist hier also beizupflichten. Zur Erklärung dieses Kernkonzepts der Formalisten findet Aage Hansen-Löve ein ganz ähnliches Bild: „Verfremdung im weiten Sinn [...] motiviert nicht alleine den künstlerischen Prozeß – sie steht hinter allen Akten der theoretischen und praktischen Neugierde, die den Menschen antreibt wie die Unruhe im Uhrwerk und ihn immer wieder dazu bewegt, aufgezwungene oder freiwillig angenommene Wahrnehmungs- und Erkenntnisformen, Normen und Verhaltensweisen als eine Brille zu entdecken, die sich zwischen das eigentliche, unmittelbare ‚Sehen‘ und die ‚wirkliche Wirklichkeit‘ geschoben hat: *Hat man die Brille entdeckt, kann man sie auch abnehmen und zum Gegenstand (also nicht wie bisher zum Medium) der Betrachtung und Reflexion machen*“ (Aage A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien ²1996 [1978], S. 19, meine Herv.).

se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad actual de ambos géneros se debe a la ausencia de talentos personales.⁴⁶⁸

Ortegas Abhandlung ist aber nicht als literaturwissenschaftlicher Essay konzipiert, sondern als philosophischer.⁴⁶⁹ In dem Abschnitt *La vuelta del revés* beleuchtet Ortega die bereits zusammengefassten Ideen nochmals in einem phänomenologischen Kontext. Dieses ‚Umdrehen‘, ‚Andersherumdenken‘ oder ‚Von-der-anderen-Seite-her-Aufrollen‘ bezieht sich dabei auf das Verhältnis von Idee und Welt: Nur durch unsere Ideen sehen wir unsere Welt, doch die Realität enthält stets mehr als die Idee, die wir von ihr haben:

Con las ideas, pues, vemos las cosas, y en la actitud natural de la mente, no nos damos cuenta de aquéllas, lo mismo que el ojo al mirar no se ve a sí mismo. Dicho de otro modo, pensar es el afán de captar mediante ideas la realidad; el movimiento espontáneo de la mente va de los conceptos al mundo.

Pero es el caso que entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo.⁴⁷⁰

Unser Drang nach Realismus (in Ortegas Worten: Unser *Jucken* nach ihm) spielt uns allerdings vor, das Ding entspräche unserer Idee von ihm:

Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando ésta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. Ésta es la propensión nativa, „humana“.⁴⁷¹

Menschlich („humano“) sei unsere Neigung, die Realität und unsere Idee von ihr auf eine Stufe zu stellen. Das Prinzip der ‚neuen Kunst‘ sei nun aber ein Fokussieren der Idee an sich:

Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son – meros esquemas subjetivos – y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro – en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas –, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar – falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto

⁴⁶⁸ Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, a.a.O., S. 853.

⁴⁶⁹ Ferrari Nieto: *El recorrido metafísico de La deshumanización del arte*, a.a.O., S. 603, erklärt den Essay sogar ganz konkret als „una concreción del capítulo IX de *El tema de nuestro tiempo* [...]“

⁴⁷⁰ Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, a.a.O., S. 867.

⁴⁷¹ Ebd.

irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo.⁴⁷²

Diese Argumentation erscheint zunächst widersinnig: Die Idee ist subjektiv (also sehr ‚menschlich‘) und doch folgt aus ihrer Offenlegung die *des-humanización*. Ortegas Gedanken werden innerhalb einer literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise nur dann sinnhaft, wenn das Autorensjekt implizit in das Modell einbezogen wird, was nun überhaupt nicht formalistisch ist. Im Ganzen führt sein Modell in Aporien, was sich bereits allein daran zeigt, dass er sein Konzept nur als Paradoxon – „realizar lo irreal *en cuanto irreal*“ – formulieren kann.

Es überrascht angesichts der argumentativen Unklarheit nicht, dass ausgerechnet an dieser Stelle Ortega eines seiner wenigen Beispiele nennt. Ein Name soll all das Gesagte illustrieren: Pirandello.⁴⁷³ Diesen stilisiert Ortega nachgerade zur Galionsfigur eines neuen Ideendramas:

Cabría afirmar que es éste [sc. *Sei personaggi in cerca d'autore*] el primer „drama de ideas“, rigurosamente hablando, que se ha compuesto. Los que antes se llamaban así no eran tales dramas de ideas, sino *dramas entre pseudopersonas que simbolizaban ideas*. En los *Seis personajes*, el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado; en cambio, asistimos al drama real de unas ideas como tales, de *unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor*. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada.⁴⁷⁴

Erst wenn der Mensch aus der Kunst vertrieben sei, könne Kunst als Kunst wirken:

Va buscando [sc. el público] el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar – esto es, en primer plano – *la ficción teatral misma, como tal ficción*. Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en *el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta*.⁴⁷⁵

⁴⁷² Ebd., S. 868 (Herv. im Original).

⁴⁷³ Ortegas Faszination für Pirandello ist rein intellektuell, und er lässt es sich nicht nehmen, seine generelle Abneigung den *Seis personajes* gegenüber auszudrücken: „No obstante sus tosquedades y la basteza continua de su materia, ha sido la obra de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, tal vez la única en este último tiempo que provoca la meditación del aficionado a estética del drama“ (ebd.).

⁴⁷⁴ Ebd. (meine Herv.). Ortega denkt hier vermutlich an die Figuren Unamunos, dem Zeitgenossen wie auch spätere Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler den Vorwurf der unterkomplexen Figurengestaltung machen. Hier sei noch einmal an die griffige Formulierung der „arguments on legs“ (Anm. 92) erinnert.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 868–869 (meine Herv.).

Dieses Kunstverständnis ist formalistisch inspiriert: Kunst wirkt, ganz im Sinne Viktor Šklovskijs, durch Abweichung, Verfremdung (*ostranenie*) und durch Bloßlegen der ihr zugrundeliegenden Verfahren. Ortega reagiert mit seinen Überlegungen zwar auf die bereits bestehende literarische Praxis seiner Zeitgenoss:innen, erst seine prominent platzierte Abhandlung aber führt zu der Hochkonjunktur literarischer Metaisierungsstrategien, die wir in den Zwanziger- und Dreißigerjahren im spanischen Roman und Theater beobachten können. Seine Autorität definiert einen Diskurs, an dem sich Autor:innen orientieren, die *Innovation* anstreben. Auch hier wird wieder deutlich, dass Ortega – obwohl er das Wort „*ficción*“ gebraucht – vor allem die Verabschiedung einer illusionsstiftenden Mimesisästhetik fordert, auch wenn diese natürlich mit einer Offenlegung der Fiktion – der *Textur* – einhergehen kann. Ob nun tatsächlich Pirandellos *Sei personaggi* die paradigmatische Realisierung dessen sind, bleibt fraglich: Pirandello ist, genauso wie Unamuno, besessen von der Idee, die Grenze von Fiktion und Realität zu verwischen – deshalb bleibt der Vorhang während der *Sei personaggi* auf und deshalb betreibt Unamuno solch enormen Aufwand, sich seinem erzählten Autor in *Niebla* maximal anzunähern, auch in fiktionsexternen Epitexten. Ortega hingegen geht es, bei aller formalistisch-literaturwissenschaftlichen Terminologie, vor allem um ein Rezeptionsphänomen, und nicht um Fragen der literarischen Produktion, wie sie für die von ihm geförderten jungen Autor:innen relevant werden. Ortega instrumentalisiert Pirandello als eingängiges Beispiel für seine Argumentation,⁴⁷⁶ entwickelt damit allerdings keine besonders plausible Pirandello-Lektüre. Vielmehr handelt es sich hier, wie so oft, um ein produktives Missverständnis, das sich potenziert: So wie Ortega Pirandello missversteht – beziehungsweise diesen seiner Argumentation einverleibt – so werden auch diejenigen Autor:innen, die Ortega folgen, an diesem zum Teil windschief vorbeischieben und ihn doch zitieren. Ortega katalysiert durch seine Autorität den Einfluss Pirandellos in Spanien, ebnet aber auch den Weg für eine diffuse Dynamik der Nachahmung und Überbietung, die zahlreiche junge Autor:innen antreibt.

⁴⁷⁶ Ferrari Nieto: *El recorrido metafísico de La deshumanización del arte*, a.a.O., S. 594, nennt die von Ortega zitierten Namen, weit drastischer, „malos ejemplos, que, forzados para encajar en el hueco que él necesita cubrir para cimentar su exposición, se tambalean cuando aparecen solos, solo con lo dicho sobre ellos, fuera – desprotegidos – de la cadencia, tan persuasiva, de sus argumentos.“

Dritter Teil: Die Metalepse im spanischen Roman der klassischen Moderne und Spätmoderne

No desarrollar nada, sino presentarlo todo.¹

4 Ein vergessenes Textkorpus

In nahezu allen kompendienartigen Darstellungen der spanischen Literatur² wird ein ähnliches Narrativ des frühen 20. Jahrhunderts entworfen: Nach einer Hochphase des Romans vom Kostumbrismus zum Realismus und Naturalismus – Pérez Galdós, Clarín, die Gräfin Pardo-Bazán – entdeckt die sogenannte Generation von 1898 in Reaktion auf den Verlust der letzten Kolonien den Essay. Schreiben deren Vertreter:innen, allen voran Unamuno, neben Essays auch Romane, so werden diese der europäischen Moderne angenähert – zu nennen sind *Amor y pedagogía* (1902) und *Niebla* (1914), diejenigen Romane also, die auch hier bereits besprochen wurden. Die essayistischen Schriften widmen sich eher spezifisch spanischen, philosophischen Fragen, eben jenem Spanienproblem, jenem Hadern mit

¹ Benjamín Jarnés, zit. in Domingo Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona 1998, S. 128 (Herv. aufgehoben).

² In der deutschsprachigen Hispanistik z. B. Flasche: *Geschichte der Spanischen Literatur*, a.a.O., Hans Ulrich Gumbrecht: *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt am Main 1990, und Hans-Jörg Neuschäfer (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2006, in denen die hier behandelten ‚Avantgarde‘-Autoren nicht zur Sprache kommen. Wolfzettel: *Der spanische Roman*, a.a.O., widmet sich dem Roman bis zur ‚frühen Moderne‘ und endet mit einem Ausblick auf Pérez de Ayala (S. 393–410). David T. Gies (Hg.): *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge 2009 (Kap. VII: *The Modern, Modernismo, and the Turn of the Century*, S. 459–552) versammelt hingegen Beiträge, die das erste Drittel des 20. Jahrhunderts verhältnismäßig ausführlich behandeln – auch mit Blick auf Katalonien.

der *Hispanidad*³ im Angesicht der sprichwörtlich gewordenen *Dos Españas*.⁴ Die endgültige Öffnung hin zum Europa jenseits der Pyrenäen wird gemeinhin José Ortega y Gasset zugeschrieben, für den bisweilen eine eigene literarische Generation postuliert wird, nämlich die von 1914. Die Wiederentdeckung der Dichtung Góngoras läutet das lyrische Schaffen der Generation von 1927 ein,⁵ dem mit der Erschießung Lorcas und mit dem Beginn des Bürgerkrieges ein Ende gesetzt wird. Zuweilen berücksichtigt man noch die Autor:innen des Krieges, für die die spanische Literaturgeschichte stellenweise den Begriff der Generation von 1936 verwendet. Gemeint sind für die Lyrik Autoren wie Miguel Hernández, in der Prosa begegnen wir den frühen Schriften von Autor:innen, die ihre eigentliche Produktion während der Franco-Ära beginnen, und zwar in mehr oder weniger kritischer Haltung: Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes.

Ganz abgesehen von der offensichtlichen Problematik, innerhalb von 40 Jahren vier literarische Generationen zu veranschlagen,⁶ fällt auf, dass es in Spanien zwischen *Niebla* und dem beginnenden Franquismus keine nennenswerte Prosa zu geben scheint – von wenigen als ‚Einzelgenies‘ apostrophierten, allein der Textmenge wegen hingegen oft ausgeklammerten Autoren wie Ramón Gómez

³ Dazu ausführlich zuletzt Winfried Engler: *Hispanidad. 1898 oder die Erfindung des neuen Spanien*, Berlin 2012.

⁴ Zum Konzept der *Dos Españas* siehe u. a. Vicente Cacho Viu: *La imagen de las dos Españas*, in: *Revista del Occidente* 60 (1986), S. 49–77, und Susanne Schlünder: *Zur Entstehung des Topos der Dos Españas im spanischen Unabhängigkeitskrieg*, in: Klein, Wolfgang/Sändig, Brigitte (Hgg.): *Zur Rezeption der Aufklärung in der Romania im 19./20. Jahrhundert. Beiträge zum Romanistentag in Potsdam 1993*, Rheinfelden/Berlin 1994, S. 47–62.

⁵ Die ‚Generation von 1927‘ als Konstrukt wird in neuerer Forschung äußerst kritisch besprochen: Siehe etwa Andrew A. Anderson: *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid 2005, der sich mit der Konstruktion der 27er durch die Forschung befasst, oder Tània Balló: *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona 2018 (12016), die das Generationenbild durch die für gewöhnlich komplett fehlenden Künstlerinnen ergänzt. Francis Lough: *Introduction*, in: Lough, Francis (Hg.): *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Oxford/Bern/Berlin u. a. 2000, S. 11–18, hier S. 12, führt ein treffendes Zitat von C. Christopher Soufas an, der zur Generationengeschichtsschreibung erklärt: „the unfortunate consequence is a literary history in which the part stands for, and becomes, the whole.“

⁶ Oder sogar fünf, wenn man Luis Cernuda folgt, der laut Azucena López Cobo: *Estética y prosa del arte nuevo. José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y Fernando Vela*, Madrid 2016, S. 103, Anm. 70 (mit weiteren Nachweisen), alle diejenigen, die sich im Einflussbereich Gómez de la Sernas befanden, „Generación poética de 1925“ nannte.

de la Serna und Ramón María del Valle-Inclán einmal abgesehen.⁷ Den Zwanziger- und Dreißigerjahren – also zunächst der späten Restaurationsära unter Alfons XIII., der anschließenden Militärdiktatur des Generalkapitäns Miguel Primo de Rivera von 1923 bis 1930 und der folgenden Zweiten Republik von 1931 bis 1936 – fehlt es aber keineswegs an einer umfangreichen Romanliteratur, doch war diese während des Franquismus und über ihn hinaus ihrer Freizügigkeit und ihres Kosmopolitismus wegen weder für eine breite Leserschaft noch für die Literaturwissenschaft in Francos Spanien anschlussfähig. Zeitgenoss:innen und späteren Literaturwissenschaftler:innen des linken Spektrums dagegen schien die Literatur der Zwanzigerjahre wegen ihres fehlenden Engagements zu unpolitisch. In der Folge blieb das Korpus schlicht unsichtbar:

[L]a novela española de vanguardia ha sufrido el fuego cruzado de los críticos literarios próximos al régimen franquista y de los partidarios de una literatura combativa y de protesta. Unos y otros preconizaban un modelo narrativo realista, los primeros sacando a relucir la prosapia española del *noble* costumbrismo, los segundos enarbolando la bandera del *engagement* y el social-realismo. La novela de los años veinte no podía estar más en las antípodas de ambas posiciones, puesto que su más irreductible principio lo constituyó la impugnación del mimetismo realista como método de acceso artístico a la realidad, en sintonía, hay que repetir, con los modernistas europeos.⁸

⁷ Ähnlich formuliert Armando Pego Puigbó: *¿Pesimismo jarnesiano?: glosas comparatistas a El aprendiz de brujo*, in: *Revista de Filología Románica* 27 (2010), S. 143–159, hier S. 148: „Deben de existir causas más profundas en la constitución espiritual de la cultura española que afectan a la articulación de su [sic] condicionantes políticos, sociales e ideológicos que explican por qué lo que no consiguió ni doce años de nazismo, que dejaron la marca ontológica de la culpa sobre la conciencia del pueblo alemán, ni veinticinco años de fascismo italiano, lo lograron cuarenta del franquismo: una ruptura de la continuidad literaria española, en su vocación europea, en un ámbito tan decisivo de la modernidad como es el de la ficción narrativa. *Durante años, a efectos académicos, parecía que entre Unamuno, Azorín, Baroja, y, a lo sumo y recortado, Pérez de Ayala o Miró, y, por otra parte, Camilo J. Cela o Carmen Laforet no había nada, ni siquiera Ramón Gómez de la Serna, exceptuadas sus greguerías*“ (meine Herv.).

⁸ Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 18–19. Es liegt eine Art literaturhistorische *damnatio memoriae* vor, die als Spiegel allgemeinerer Tendenzen einer franquistischen und konservativ-postfranquistischen Gedächtniskultur verstanden werden kann (dazu ausführlicher Josefina Cuesta: *Die Erinnerung der Francodiktatur (Spanien 1936–2000)*, in: Groppo, Bruno/Schindler, Christine [Hgg.]: *Erinnerung an Diktatur und Verfolgung im internationalen Vergleich*, Leipzig 2001, S. 61–89, Walther L. Bernecker: *Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien. Zwischen Amnesie und kollektiver Erinnerung*, in: Bongardt, Michael/Wüstenberg, Ralf K. [Hgg.]: *Versöhnung, Strafe und Gerechtigkeit. Das schwere*

Seit der *transición* befasst sich nun endlich ein – wenn auch sehr kleiner – Teil der hispanistischen Literaturwissenschaft mit einem sehr großen Korpus von Texten, die unbestritten zur Zeit ihres Erscheinens weit bekannter und einflussreicher waren als heute. Umfang, Benennung und epochale Einordnung dieser „hijastra desgraciada“⁹ in Form der Prosa der spanischen ‚Avantgarden‘ bleiben hingegen bis in die Gegenwart kontrovers, sodass jede Annäherung an diesen unzureichend definierten Gegenstand immer noch als tentativ gelten muss. Während die epochale Einordnung – und damit auch eine sinnvolle Benennung – am Ende dieser Arbeit besprochen werden wird,¹⁰ sollen die folgenden Seiten einen Überblick darüber geben, um welche Autor:innen und Texte es eigentlich geht.

Die literaturhistorische Gemengelage in den ersten drei Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts ist verworren, allerdings mehr infolge disparater Periodisierungsversuche der Forschung denn wegen der literarischen Produktion selbst. In der Lyrik findet neben der Wiederentdeckung Góngoras und der Rückbesinnung auf den spanischen *romancero* die verschobene Rezeption von Futurismus und Surrealismus statt. Letzterer wird manchmal, aber nicht immer, als *superrealismo* bezeichnet und weicht von der Poetik des französischen Vorbilds deutlich ab. Schließlich hat Spanien mit dem *ultraísmo* (Guillermo de Torre) seinen eigenen Ismus hervorgebracht, der jedoch eng verbunden ist mit dem spezifisch lateinamerikanischen *creacionismo* derselben Zeit (vertreten insbesondere durch Vicente Huidobro).¹¹ Einzelpersönlichkeiten, deren Schaffenszeit über viele Jahrzehnte reicht und die kaum klar zu klassifizieren sind, werden in der Forschung nicht selten recht willkürlich bestimmten Generationen zugeordnet, so etwa Ramón María del Valle-Inclán, bei dem man sich nicht einig ist, ob und mit welchen Werken er entweder dem *modernismo* oder der Generation von 1898 angehört (für den zumindest aber der Terminus *esperpentismo* geprägt wurde) oder Azorín, der erst 1967 mit 94 starb, aber fast durchweg als Achtundneunziger gehandelt wird. Dementsprechend unterrepräsentiert sind in literaturwissenschaftlichen Beiträgen all seine Texte, die von der postulierten Ästhetik abweichen.

Erbe von Unrechts-Staaten, Göttingen 2010, S. 169–188, Georg Pichler: *Gegenwart der Vergangenheit. Die Kontroverse um Bürgerkrieg und Diktatur in Spanien*, Zürich 2013, und Santos Juliá: *Elogio de Historia en tiempo de Memoria*, Madrid 2011). Die metaleptischen Texte, die hier besprochen werden, sind eher unpolitisch, anders verhält es sich mit Texten von Autoren wie Felipe Ximénez de Sandoval und Antonio de Obregón, Faschisten der ersten Stunde, die mit ihren Romanen einer vermeintlich neuen – franquistischen – Ästhetik folgen (diese Texte analysiert ausführlich Mechthild Albert: *Avantgarde und Faschismus. Spanische Erzählprosa 1925–1940*, Tübingen 1996).

⁹ Mechthild Albert: *La prosa narrativa de vanguardia y su viraje político*, in: Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen 1998, S. 115–126, hier S. 115.

¹⁰ Siehe unten, Kap. 6.

¹¹ Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*, a.a.O., S. 340, erklärt in seinem Artikel zu Huidobro sogar, dieser sei „el fundador de la poesía de vanguardia en lengua castellana.“

Guillermo Díaz-Plajas einflussreiche und dichotomisch aufgebaute Monographie *Modernismo frente noventa y ocho* hat hier nicht geholfen.¹² Auch Francisco Ayala, der 2009 mit 103 Jahren starb, scheint der Literaturgeschichtsschreibung Probleme zu bereiten, ebenso wie der allgegenwärtige Ramón Gómez de la Serna, dessen Werk so umfangreich und heterogen ist, dass er aus Studien zur Avantgarde aus pragmatischen Gründen fast immer ausgeschlossen wird. Geschieht dies nicht, versucht man der Komplexität seines Werkes mit dem Begriff des *Ramonismo* gerecht zu werden.

Es lohnt sich, den allzu statischen Periodisierungstendenzen der Forschung eine zeitgenössische Sichtweise auf das literarische Feld entgegenzustellen. Ernesto Giménez Caballero (Gecé), Gründer der *Gaceta literaria* und spätere Schlüsselfigur im Faschismus, hat uns mit seinem *cartel* über das Universum der spanischen Gegenwartsliteratur eine solche hinterlassen. Aus der Redaktion der *Gaceta* sah das Netzwerk von Literaten um 1925 bis 1927 folgendermaßen aus:

¹² Guillermo Díaz-Plaja: *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, Madrid ²1966 (¹1951).

1930 den für die Implementierung modernistischer Erzähltechniken wichtigen Text *Estación. Ida y vuelta* veröffentlichte. Auch Concha Méndez findet keine Erwähnung.¹³ Einige Namen erscheinen hingegen doppelt, so ist z. B. Azorín sowohl in der *Academia* als auch im Umkreis von *ABC* zu finden. Auch heute noch wird dieser ein wenig abseits des *arte nuevo* um Ortega und Ramón verortet, was spätestens ab Ende der Zwanzigerjahre, wie im Weiteren anhand von *Superrealismo* und anderen Romanen noch gezeigt wird, kaum mehr gerechtfertigt erscheint.

Auf Gecés Weltraumkarte lassen sich vier Extreme identifizieren: Das Sonnensystem um Nicolás María de Urgoiti, der astronomische Nebel der *Real Academia*, die monarchistische Presse um Torcuato und Juan Ignacio Luca de Tena (in Form von *ABC*) sowie Unamuno, der – zusammen mit Ramón Menéndez Pidal – zwar über den größten Stern, aber über keinerlei benannte Satelliten verfügt. Die *Gaceta Literaria* mit ihren Gründern Gecé¹⁴ und Guillermo de Torre¹⁵ – letzterer Autor des zentralen Bandes *Literaturas Europeas de Vanguardia* von 1925 und Schwager von Jorge Luis Borges – besetzt einen eigenen Planeten, etwas kleiner

¹³ Den Frauen der ‚Generation von 1927‘ – Schriftstellerinnen, Philosophinnen, Künstlerinnen – wird immer noch nur sehr beschränkte Aufmerksamkeit zuteil. 2016 erschien die Erstauflage von Tània Ballós *Las Sinsombbrero. Sin ellas, la historia no está completa* (a.a.O.): Die Autorin zeichnet hier die Geschichte der *Sinsombbrero* anhand ihrer zehn prominentesten Vertreterinnen nach: Margarita Manso, Marga Gil Roësset, Concha Méndez, Maruja Mallo, Ángeles Santos, María Zambrano, María Teresa León, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín und Josefina de la Torre. *Sinsombbrero* wurden die Frauen genannt in Anspielung auf die Weigerung, Hüte zu tragen – vor dem Bürgerkrieg ein beispielloses Tabu. Maruja Mallo berichtet davon, wie sie, Federico García Lorca, Salvador Dalí und Margarita Manso sich mitten auf der *Puerta del Sol* ihre Hüte vom Kopf gerissen und damit für öffentliche Empörung gesorgt haben (ebd., S. 17; dies muss sich zwischen 1923 und 1925 zugetragen haben [ebd., S. 33]). Die Studie Ballós ist nicht nur bei der Rekonstruktion von Biographien hilfreich, sondern leistet auch einen Beitrag zum Verständnis des komplexen – auch internationalen – Netzwerkes, das die Geistesgeschichte Spaniens während der Zwanziger- und Dreißigerjahre darstellt. Dem Untertitel der Studie ist zuzustimmen: Bestimmte Filiationen werden tatsächlich erst verständlich, wenn man sich mit den Biographien befasst, die Balló offenlegt. Die relevanten Institutionen weiblicher Bildung sind die der *Institución Libre de Enseñanza* angegliederte *Residencia de señoritas* als weibliches Pendant zur *Residencia de estudiantes* sowie der *Lyceum Club Feminino*. María de Maeztu, die Schwester Ramiro de Maeztus, leitete die *Residencia de señoritas* und war 1926 die erste Präsidentin des *Lyceum Club*.

¹⁴ Zu Giménez Caballeros Rolle siehe insb. Mechthild Albert: *Ästhetische Moderne und totalitäres Anti-Europa: der spanische Avantgardist Ernesto Giménez Caballero*, in: Bru, Sascha/Baetens, Jan/Hjartarson, Benedikt u. a. (Hgg.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of the Continent*, Berlin/Boston/New York 2009, S. 195–209.

¹⁵ Zu Guillermo de Torre siehe u. a. López Cobo: *Estética y prosa del arte nuevo*, a.a.O., S. 69–124.

gezeichnet als jener der *Revista de las Españas*. Ramón Gómez de la Sernas charakteristische Frisur bildet einen weiteren Himmelskörper, dessen Ringsystem metonymisch durch das Café Pombo benannt ist, der berühmten *Sagrada Cripta*, in der Ramón seine *tertulia* abhielt.¹⁶

Schriftsteller und Kritiker teilen sich den Platz auf Gecés Karte, auch Verlagsimperien sind berücksichtigt: Nicolás María de Urgoiti erreichte mit seiner Firma *La Papelera Española* schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Monopol über die Papierherstellung, gründete die Zeitungen *La Voz* und *El Sol*, 1918 dann den Verlag *Calpe*, der 1925 mit *Espasa* fusionierte. Ihm gegenüber steht die Familie Ortega:¹⁷ José Ortega y Gasset, Vater, Eduardo Gasset y Artime, war als Gründer von *El Imparcial* Teil der einflussreichen *Sociedad Editorial de España*, auch *El Trust* genannt. Zu diesem gehörten *El Liberal*, *Heraldo de Madrid* und *El Imparcial*, wodurch die Familie auch Einfluss auf die Herausgeberschaft der wichtigsten und im Umfang wahrscheinlich bis heute nicht übertroffenen Literaturbeilage *Los Lunes de El Imparcial* gewann. Ortega y Gasset gab zudem die Zeitschrift *España* heraus, später *El Sol*. 1923 gründete er seine *Revista de Occidente*, 1926 die Serie *Nova novorum*, in der die ersten Titel jenes Romankorpus erschienen, auf das sich die folgenden Überlegungen konzentrieren. Urgoiti versammelt die wichtigsten Literaturkritiker der Zeit um sich (Eduardo Gómez de Baquero/Andrenio, Enrique Díez-Canedo, Luis Araquistáin), aber auch Corpus Barga, den fast gleichaltrigen Onkel Ramón Gómez de la Sernas. Ortega, der mit Urgoiti befreundet war, ist umkreist von seinen literarischen Protégés: Antonio Espina, Pedro Salinas, Benjamín Jarnés – und von Fernando Vela, dem Sekretär der *Revista de Occidente*, dessen Entscheidungen über Publikationen oft Karrieren bestimmt haben.¹⁸

Auffällig an den Romanen dieser *Edad de plata* – so José-Carlos Mainers Bezeichnung für die Zwanziger- und Dreißigerjahre – ist ihr enormer Grad an expliziter Metafiktionalität. Nahezu alle Texte sind hochgradig selbstreflexiv, auffallend viele metaleptisch – so viele, dass man von einem rekurrenten Verfahren sprechen kann, das von Gómez de la Sernas *El novelista* (1923), über Mario Verdaguers *Un intelectual y su carcoma* (1934) und Azoríns *Capricho* (1943) eine Eigendynamik entwickelt, die zu analysieren sich die folgenden Kapitel zur Aufgabe machen.

Die untenstehende Liste bietet einen Überblick über wichtige Namen und Werke, erleichtert aber auch die Orientierung innerhalb der in dieser Arbeit vorgestellten exemplarischen Analysen. Titellisten sind naturgemäß selektiv – diese gibt metafiktionale und metaleptische Texten besonderes Gewicht. Außerdem

¹⁶ Glaubt man José Gutiérrez Solanas Gemälde *La tertulia del café Pombo* (1920, Museo Reina Sofía), so war auch der heute kaum mehr bekannte Mauricio Bacarisse (siehe Kap. 5.1.3) bereits 1920 Mitglied dieser *tertulia*.

¹⁷ Vgl. dazu die neueste Biographie Ortegas: Jordi Gracia: *José Ortega y Gasset*, Barcelona 2014.

¹⁸ Wie etwa die Mario Verdaguers (siehe unten, Kap. 5.3). Der Position Velas widmet sich ausführlich López Cobo: *Estética y prosa del arte nuevo*, a.a.O., S. 191–218.

kristallisiert sich mittlerweile dank der beginnenden Forschungsaktivität zur Prosa der Moderne eine Gruppe von besonders wirkmächtigen Titeln heraus:

Zentrale Texte, 1921–1943

*Übernommen aus der Liste von Pérez Firmat¹⁹ | ^μMetaleptisch oder für metaleptische Erzählweisen relevant | [†]Konnte nicht eingesehen werden | [°]Relevante Theaterstücke | **Gegenstand von Analysen in dieser Arbeit (→ mit Kapitelverweisen)**

- 1921 Francisco AYALA, *Belarmino y Apolonio*, Madrid: Saturnino Calleja
Jacinto GRAU, *El señor de Pigmalión*, Madrid: Atenea^{°μ} (→ Kap. 5.1.1)
- 1922 —
- 1923 **Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El novelista*, Valencia: Sempere Martí^μ (→ Kap. 5.2)**
- 1924 Francisco AYALA, *El ombligo del mundo*, Madrid: Renacimiento
- 1925 Valentín ANDRÉS ÁLVAREZ, *Sentimental dancing*, Madrid: Artes de la Ilustración*
AZORÍN [José MARTÍNEZ RUIZ], *Doña Inés*, Madrid: Caro Raggio
- 1926 Francisco AYALA, *Tigre Juan. El curandero de su honra*, Madrid: Pueyo
Benjamín JARNÉS, *El profesor inútil*, Madrid: Revista de Occidente (1. Auflage)*
Eduardo MALLEA, *Cuentos para una iglesia desesperada*, Buenos Aires: Gleizer*[†]
Pedro SALINAS, *Vispera del gozo*, Madrid: Revista de Occidente*
Miguel DE UNAMUNO, *Comment on fait un roman (im Mercure de France)*^μ (→ Kap. 2.2.1)
- 1927 Juan CHABÁS, *Sin velas, desvelada*, Barcelona: G. Gili*
Antonio ESPINA, *Pájaro pinto*, Madrid: Revista de Occidente*
Jaime TORRES BODET, *Margarita de niebla*, Mexico D.F.: Cvltvra*[†]
Miguel DE UNAMUNO, *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires: Alba^μ (→ Kap. 2.2.1)
Mario VERDAGUER, *El marido, la mujer y la sombra*, Barcelona: Editorial Lux*^μ (→ Kap. 5.3.1)
- 1928 **AZORÍN [José MARTÍNEZ RUIZ], *Félix Vargas*, Madrid: Biblioteca Nueva*^μ (→ Kap. 5.6.4)**

¹⁹ Gustavo Pérez Firmat: *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926–1934. Expanded Edition*, Durham/London 1982, S. 159–166.

- Juan CHABÁS, *Puerto de sombra*, Madrid: Caro Raggio*†
 Benjamín JARNÉS, *El convidado de papel*, Madrid: Historia Nueva (1. Auflage)*
 Gilberto OWEN, *Novela como nube*, Mexico D. F.: Ediciones de Ulises*†
 Xavier VILLARRUTIA, *Dama de corazones*, Mexico D. F.: Ediciones de Ulises*†
 Eduardo VILLASEÑOR, *Extasis*, Madrid: Espasa-Calpe*†
- 1929 Max AUB, *Geografía*, Madrid: Cuadernos literarios*
 Francisco AYALA, *El boxeador y un ángel*, Madrid: Cuadernos literarios*
AZORÍN [José MARTÍNEZ RUIZ], *Superrealismo*, Madrid: Biblioteca Nueva*^u (→ Kap. 5.6.1)
Juan José DOMENCHINA, *La túnica de Neso*, Madrid: Biblioteca Nueva^u (→ Kap. 5.1.2)
Antonio ESPINA, *Luna de copas*, Madrid: Revista de Occidente*^u (1927 in der *Revista de Occidente*) (→ Kap. 5.5)
 Enrique JARDIEL PONCELA, *Amor se escribe sin hache*, Madrid: Biblioteca Nueva
 Enrique JARDIEL PONCELA, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Madrid: Biblioteca Nueva
 Benjamín JARNÉS, *Locura y muerte de nadie*, Madrid: Oriente*
 Benjamín JARNÉS, *Paula y Paulita*, Madrid: Revista de Occidente*^u
 Jaime TORRES BODET, *La educación sentimental*, Madrid: Espasa-Calpe*†
- 1930 Valentín ANDRÉS ÁLVAREZ, *Nafragio en la sombra*, Madrid: Ediciones ulises*†
 Francisco AYALA, *Cazador en el alba*, Madrid: Ediciones ulises*
 AZORÍN [José MARTÍNEZ RUIZ], *Pueblo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
 Corpus BARGA, *Pasión y muerte. Apocalipsis*, Madrid: Ediciones ulises*
 Juan CHABÁS, *Agor sin fin*, Madrid: Ediciones ulises*†
 Rosa CHACEL, *Estación. Ida y vuelta*, Madrid: Ediciones ulises*
Benjamín JARNÉS, *Teoría del zumbel*, Madrid: Espasa-Calpe*^u (→ Kap. 5.4)
 Benjamín JARNÉS, *Viviana y Merlín*, Madrid: Espasa-Calpe (1. Auflage)*
 José MARTÍNEZ SOTOMAYOR, *La rueca de aire*, Mexico D. F.: Imprenta Mundial*†
Mario VERDAGUER, *El sonido 13*, Barcelona, Editorial Lux^o^u (→ Kap. 5.3.2)
 Felipe XIMÉNEZ DE SANDOVAL, *Tres mujeres más equis*, Madrid: Ediciones ulises*
- 1931 **Mauricio BACARISSE, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, Madrid: Espasa-Calpe*^u (→ Kap. 5.1.3)**
 Antonio BOTÍN POLANCO, *Virazón*, Madrid: Espasa-Calpe*†
 Enrique JARDIEL PONCELA, *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Madrid: Biblioteca Nueva
 Benjamín JARNÉS, *Escenas junto a la muerte*, Madrid: Espasa-Calpe*
 Antonio de OBREGÓN, *Efectos navales*, Madrid: Ediciones ulises*
Mario VERDAGUER, *La mujer de los cuatro fantasmas*, Barcelona: Ediciones Mentora^u (→ Kap. 5.3.3)

- 1932 Max AUB, *Fábula verde*, Valencia: o. V.*†
 Juan A. CABEZAS, *Señorita O-3*, Madrid: Oriente*
 Benjamín JARNÉS, *Lo rojo y lo azul*, Madrid: Espasa-Calpe*
- 1933 Antonio BOTÍN POLANCO, *Logaritmo*, Madrid: Espasa-Calpe*†
 Jaime TORRES BODET, *Estrella de día*, Madrid: Espasa-Calpe*†
- 1934 Ricardo GULLÓN, *Fin de semana*, Madrid: Ediciones Literatura, 1934*†
 Benjamín JARNÉS, *El profesor inútil*, Madrid: Espasa-Calpe (2., überarb. Auflage)*
 Antonio DE OBREGÓN, *Hermes en la vía pública*, Madrid: Espasa-Calpe*
Mario VERDAGUER, *Un intelectual y su carcoma*, Barcelona: Editorial Apolo^u (→ Kap. 5.3.4)
- 1935 Benjamín JARNÉS, *El convidado de papel*, Madrid: Espasa-Calpe (2., überarb. Auflage)*
- 1936 Benjamín JARNÉS, *Viviana y Merlín*, Madrid: Espasa-Calpe (2., überarb. Auflage)*
- 1937 —
- 1938 —
- 1939 —
- 1940 —
- 1941 —
- 1942 AZORÍN [José MARTÍNEZ RUIZ], *El escritor*, Madrid: Espasa-Calpe^u (→ Kap. 5.6.2))
- 1943 AZORÍN [José MARTÍNEZ RUIZ], *Capricho*, Madrid: Espasa-Calpe^u (→ Kap. 5.6.3)

Dass nicht in einer einzigen Arbeit diese Romane in Gänze besprochen werden können, liegt auf der Hand. Eine Erschließung des Gesamtkorpus ist auch nicht das Ziel: Vielmehr soll, wie bereits erläutert, auf die entsprechenden Werke und ihren Kontext durch die Konzentration auf ein Verfahren – gleichsam im Querschnitt – eine neue Sicht eröffnet werden. Doch auch eine solche kann nur selektiv sein und zu einer weiteren Beschäftigung mit dem Thema anregen: So fehlen auf der Liste Autor:innen Lateinamerikas, die – besonders in Mexiko – mit den hier vorgestellten spanischen Autor:innen in engem Kontakt standen. Selbst das Geschehen auf der iberischen Halbinsel bildet diese Übersicht nicht ab: Die katalanischsprachige Moderne erscheint nicht, genauso wenig wie die galicische oder

portugiesische.²⁰ Und auch kastilische Autoren, die aufgelistet sind – wie Ramón Pérez de Ayala und Enrique Jardiel Poncela – kommen in dieser Arbeit nicht zu Wort, obwohl ihre Texte (besonders die des letzteren) immer wieder mit metaleptischen Erzählweisen arbeiten. Umgekehrt überrascht vielleicht die Mehrfachnennung Azoríns, dessen Romane *El escritor* und *Capricho* weit in die Zeit nach dem Bürgerkrieg reichen. Genau dies soll allerdings verdeutlichen, dass eine bestimmte Ästhetik – nennt man sie Avantgarde oder nicht – keineswegs einfach verschwindet, wie Pérez Firmat behauptet.²¹

Ausführlichere monographische Auseinandersetzungen mit der Prosa der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre finden sich erst nach der *transición*, ältere Beiträge bilden die Ausnahme.²² 1982 erscheint Gustavo Pérez Firmats Studie *Idle Fictions*, 1988 Robert Spires' Antwort, *Transparent Simulacra* – beide Studien sind genuin literaturwissenschaftlicher Natur. Roberta Johnsons eher philosophische Abhandlung *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain* von 1993 baut auf den Analysen Pérez Firmats und Spires' auf. Die wirklich breite Erschließung von

²⁰ Einige Studien versuchen den auch in der Forschung spürbaren Regionalismus zu überwinden: So widmet schon Mainer in seiner Studie zur *Edad de plata* dem galicischen Modernismus um Wenceslao Fernández Flórez sowie der Zeitschrift *Nós* ein Kapitel (José-Carlos Mainer: *La Edad de Plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid 2016 [1981], S. 111–121). Antonio Sáez Delgado kümmert sich in zahlreichen Publikationen um die Affiliationen der spanischen und portugiesischen Moderne (z. B. Antonio Sáez-Delgado: *The Continuum of Modernism in the Iberian Peninsula, 1890–1936*, in: Dix, Steffen [Hg.]: *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, London 2011, S. 214–225).

²¹ „The lifespan of vanguard fiction is thus bracketed by the two editions of Jarnés' novel [sc. *El profesor inútil*]: 1926 and 1934. Before 1926 there was no general awareness of the genre, nor was there a corpus of works that could have engendered it; by 1934 – after the publication of perhaps three dozen works – the interest in this sort of fiction has all but dissipated“ (Pérez Firmat: *Idle Fictions*, a.a.O., S. 29).

²² Beispielsweise die wichtigen frühen Beiträge von Víctor Fuentes, dessen Analysen insgesamt politisch-philosophisch und weniger theoretisch ausgerichtet sind und einen Schwerpunkt auf Benjamín Jarnés legen: Víctor Fuentes: *La narrativa española de vanguardia (1923–1931)*, in: Villanueva, Darío (Hg.): *La novela lírica*, Bd. 2: *Pérez de Ayala, Jarnés*, Madrid 1972, S. 155–163, und Víctor Fuentes: *La narrativa española de vanguardia (1923–1931): Un ensayo de interpretación*, in: *Romanic Review* 63.3 (1972), S. 211–218 (später vertieft in Víctor Fuentes: *La dimensión estético-erótica y la novelística de Jarnés*, in: Villanueva, Darío [Hg.]: *La novela lírica*, a.a.O., S. 240–252, Víctor Fuentes: *El profesor inútil: un antecedente olvidado de la nueva novela actual*, in: *España Contemporánea* 1.2 [1988], S. 21–32, Víctor Fuentes: *Benjamín Jarnés: Bio-grafía y metaficción*, Zaragoza 1989, und Víctor Fuentes: *Jarnés: Metaficción y discurso estético-erótico*, in: [kein Hg.]: *Jornadas Jarnesianas: ponencias y comunicaciones. I Centenario del nacimiento de Benjamín Jarnés. Zaragoza, 27–30 de septiembre de 1988*, Zaragoza 1989, S. 65–76).

Texten hingegen ist besonders Domingo Ródenas de Moya zu verdanken, dessen Arbeiten sich von Anfang an durch ein ausgeprägtes Theorieinteresse auszeichnen²³ und dessen Verdienst die Zugänglichmachung zahlreicher vorher nur schwer zu beschaffender Texte ist, entweder bei Cátedra²⁴ oder im Rahmen der auf das frühe 20. Jahrhundert spezialisierten Reihe *Colección Obra Fundamental de Fundación Banco Santander*. Durch Einzelanalysen, die auch in den hier vorgestellten Lektüren immer wieder herangezogen werden, treten Jordi Gracia (vor allem mit seiner Arbeit zu Ortega) und José-Carlos Mainer hervor, der die von ihm so getaufte *Edad de plata* als kulturellen Prozess begreift und die erste (bis heute einflussreiche) Studie zum gesamten soziokulturellen Feld in Spanien von 1902 bis 1939 vorgelegt hat.²⁵ Mainer, Gracia und Ródenas de Moya ist gemeinsam, dass sie von Anfang an ihren Analysegegenstand in internationale Kontexte eingebunden und so die Kastilienzentriertheit vorangehender Forschergenerationen aufgegeben haben.²⁶ Auch die deutsche Hispanistik hat hier mit entscheidenden Impulsen beigetragen: Mechthild Albert hat die faschistische *avanzada* untersucht,²⁷ Harald Wentzlaff-Eggebert hat unter anderem im Rahmen eines auf den

²³ So die erste monographische Synthese, Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O. (auf die sich die folgenden Analysen immer wieder beziehen werden), außerdem Domingo Ródenas de Moya: *La forma transgresiva en las „Nuevas obras“ de Azorín*, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 24.1/2 (1999), S. 167–191, Domingo Ródenas de Moya: *Benjamín Jarnés, del vanguardista afable al escriba consumido*, in: Jarnés, Benjamín, *Elogio de la impureza. Inventiones e intervenciones*, hg. von Domingo Ródenas de Moya, Madrid 2007, S. IX–LXI, Domingo Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas: Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid 2009, und Domingo Ródenas de Moya: *The Invention of an Avant-Garde Readership*, in: Gregori, Eduardo/Herrero-Senés, Juan (Hgg.): *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914–1936)*, Boston/Leiden 2016, S. 15–34.

²⁴ So die Azorín-Romane *Félix Vargas* und *Superrealismo* (Azorín [José Martínez Ruiz]: *Félix Vargas – Superrealismo*, hg. von Domingo Ródenas, Madrid 2001).

²⁵ Mainer: *La Edad de Plata*, a.a.O., und (mit Schwerpunkt auf den Dreißigerjahren) José-Carlos Mainer: *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931–1939)*, Madrid 2006.

²⁶ Jochen Mecke: *Literatura española y literatura europea – Aspectos historiográficos y estéticos de una relación problemática*, in: Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen 1998, S. 1–17, hier S. 5, macht zu Recht darauf aufmerksam, dass die ‚Europäisierung‘ der spanischen Literaturwissenschaft in der Moderne auch mit einer Revision des Moderne-Konzepts einhergehen muss: „Si se trata de escribir la historia de la literatura española moderna con categorías y periodizaciones europeas, si ‚europeizamos‘ la literatura española de esta manera, la modernidad española aparece con frecuencia como deficiente, porque no obedece al esquema de la modernidad centroeuropea.“

²⁷ Albert: *Avantgarde und Faschismus*, a.a.O.

gesamten iberoromanischen Raum angelegten Projekts eine umfangreiche Forschungsbibliographie kompiliert, ohne die man zu dem Thema kaum arbeiten kann.²⁸ Jüngere Forschung erkennt darüber hinaus die fundamentale Rolle von Zeitschriften und *little magazines*, was bisher zu zwei groß angelegten Verbundprojekten geführt hat, deren Output sich als ausgesprochen wertvolles Hilfsmittel erweist.²⁹

Da der Forschungsüberblick³⁰ im Weiteren vor allem in die Analysen der jeweiligen Werke verlagert wird, soll die Skizzierung einiger einschlägiger monographischer Beiträge hier genügen:

²⁸ Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, Madrid/Frankfurt am Main 1999.

²⁹ Zu nennen ist hier das von der *Residencia de Estudiantes* und der *Fundación Francisco Giner de los Ríos/Institución Libre de Enseñanza* finanzierte Projekt *Revistas de la Edad de Plata* (<http://nrevistasdep.edaddeplata.org/#/>, letzter Zugriff: 30.08.2020, 11:15), das gezielte Recherchen nach Publikationsorganen, Artikeln und Beiträger:innen erlaubt, sowie das Forschungsportal *Revistas culturales 2.0* (Universität Tübingen), das unter anderem eine regelmäßig aktualisierte Forschungsdatenbank bereitstellt (<https://www.revistas-culturales.de/de>, letzter Zugriff: 30.08.2020, 11:20). Eine besondere Stellung kommt der *Gaceta literaria* zu, der als einflussreichstem Literaturmagazin der Zeit mittlerweile entsprechende Aufmerksamkeit zuteil wird (siehe beispielsweise José-Carlos Mainer: *La corona hecha trizas (1930–1960). Una literatura en crisis*, Barcelona 2008, S. 55–68, und Mechthild Albert: *Visual Media in the Spanish Avant-Garde Magazine La Gaceta Literaria (1927–1932) – Between Popular Traditions and Modern Mass-Culture*, in: Ehrlicher, Hanno [Hg.]: *PhiN. Philologie im Netz*, Beiheft 6 [2013], S. 11–27).

³⁰ Da der eigentliche Forschungsgegenstand des spanischen ‚Avantgarderomans‘ immer wieder von Neuem problematisiert wird, liegen mittlerweile einige Artikel vor, die ihrerseits die Forschung gut zusammenfassen. Siehe u. a. Eduardo Gregori/Juan Herrero-Senés: *Introduction: The Cultural Pathologies of Spanish Modernism. Towards a Normalization of the Avant-Garde*, in: Gregori, Eduardo/Herrero-Senés, Juan (Hgg.): *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914–1936)*, Boston/Leiden 2016, S. 1–11, Albert: *Avantgarde und Faschismus*, a.a.O., S. 1–7 (mit Bezug auf die faschistische Literatur), Lough: *Introduction*, a.a.O., Albert: *La prosa narrativa de vanguardia y su viraje político*, a.a.O. Letztere (S. 118–124), teilt die Autor:innen (mit je differenzierenden Bemerkungen) nach dem Grad ihrer literaturwissenschaftlichen Aufarbeitung ein („Autores establecidos, integrados en el canon“: Francisco Ayala, Rosa Chacel, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, Benjamín Jarnés, Jaime Torres Bodet; „Autores medianamente estudiados“: Ernesto Giménez Caballero, José Díaz Fernández, Juan Chabás, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Antonio Espina; „Autores (muy) poco estudiados“: Andrés Carranque de Ríos, Valentín Andrés Álvarez, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, Joaquín Arderius, Corpus Barga, Guillermo de Torre; „Autores casi nada estudiados u olvidados“: Mario Verdaguer, Felipe Ximénez de Sandoval, Francisco Guillén Salaya, Antonio de Obregón, Tomás Borrás, Antoniorrobles). Auch wenn sich die

Gustavo Pérez Firmat hat 1982 in der bereits erwähnten ersten Studie *Idle Fictions* vier relevante Momente innerhalb der Geschichte des spanischen Avantgarderomans identifiziert, die für ihn nur von 1926 bis 1934 reicht: Erstens die Gründung der Serie *Nova novorum* innerhalb von Ortega y Gasset's *Revista de Occidente*.³¹ Relevante Titel sind hier Pedro Salinas' *Vispera del gozo* (1926), Antonio Espinas *Pájaro pinto* (1927) und Benjamín Jarnés' *El profesor inútil* (1926). Zweitens der Kreis um das mexikanische Magazin *Contemporáneos*, das eng mit dem Madrider Kreis verbunden war. Gemeint sind Autoren wie Jaime Torres Bodet und Eduardo Villaseñor. 1930 beginnt dann – drittens – der Verlag *ulises* die Serie *Valores Actuales*, die nach nur einem Jahr wieder verschwindet, zwischen 1930 und 1931 aber eine ganze Reihe relevanter Texte herausgibt, neben denen von Benjamín Jarnés und Francisco Ayala unter anderem von Corpus Barga, Rosa Chacel und Felipe Ximénez de Sandoval. Als viertes Moment nennt Pérez Firmat das Jahr 1934, das für ihn das Ende der Avantgarde in Prosa besiegelt. Es erscheinen wiederum Benjamín Jarnés (mit der zweiten, abgeänderten Auflage von *El profesor inútil*), dann Antonio de Obregón (*Hermes en la vía pública*) sowie Ricardo Gullón (mit *Fin de semana*).

Obwohl die genannten Romane in der Tat zu den einflussreichsten gehören und Gegenstand zahlreicher zeitgenössischer Rezensionen in Literaturmagazinen wurden, fallen an Pérez Firmat's Korpusbildung zwei Dinge auf: Zum einen spricht er den Verlagen der *Revista de Occidente* und *ulises* einen enormen Einfluss zu,³² Espasa-Calpe indes erwähnt er nicht, obwohl die überwiegende Mehrheit der relevanten Romane dort erscheint, andererseits fehlen Autoren, die ein ähnliches poetologisches Bewusstsein zeigen und die gleichermaßen erfolgreich, teils sogar erfolgreicher waren als die von Pérez Firmat betrachteten, z. B. Gómez de la Serna oder Jardiel Poncela.

Auf Pérez Firmat antwortet Robert Spires mit seiner Monographie *Transparent Simulacra, Spanish Fiction 1902–1926*, die beweist, dass spätestens seit 1902

desolate Lage in Sachen Auffindbarkeit und Greifbarkeit der Texte, die Albert beklagt, mittlerweile gebessert hat, wurde den Texten Bacarisses, Domenchinas („que todavía no cuenta con ningún estudio en cuanto narrador“, S. 122) und Verdaguers („que merece ser descubierto en una escala más amplia“, S. 123) immer noch keine entsprechende Analyse gewidmet. Die vorliegende Arbeit antwortet auf dieses Desiderat.

³¹ Johnson: *Crossfire*, a.a.O., S. 172, spricht im Zusammenhang mit Ortega y Gasset sogar von einem „powerful publishing empire“.

³² Lough: *Introduction*, a.a.O., S. 15, fordert zu Recht eine differenzierte Einschätzung des Ortega-Einflusses, an die sich die oben formulierte Kritik (Kap. 3.4) anschließt: „[T]o proceed [...] to the conclusion that the relationship between Ortega and the novelistic production of the Avant-Garde novelists who surrounded him was both simple and direct is misleading. It ignores several factors: the inconsistencies which exist between some of Ortega's ideas as expressed in the two essays mentioned [sc. *La deshumanización del arte* und *Ideas sobre la novela*], the differences which exist between the novelists themselves and their output, the influence of more established writers, and the influence of other European models.“

(dem Erscheinungsjahr von Azoríns *La voluntad*, Unamunos *Amor y pedagogía*, Pío Barojas *Camino de perfección* und Ramón del Valle-Incláns *Sonata de otoño*) experimentelle Erzählweisen zu finden sind, die sich vom Realismus anders abgrenzen, als es die Achtundneunziger versuchen. Dies überzeugt nicht zuletzt deshalb, weil Spires' Periodisierungsvorschlag generell die hispanistische Praxis der Literaturgeschichtsschreibung nach Generationen kritisch zu hinterfragen erlaubt. Es überraschen allerdings negative Untertöne auch bei Spires und Pérez Firmat: Letzterer erklärt in seiner Schlussbemerkung im Zusammenhang mit Jarnés' *El profesor inútil*: „[V]anguard novels are nothing if not vacation pieces, idle fictions for the professor's day off. A vacation, literally, is an emptying.“³³

Domingo Ródenas de Moyas einschlägige Studie *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española* von 1998 ist die erste, die das Korpus der *novela de vanguardia* unter Berücksichtigung auch literaturtheoretischer Fragestellungen betrachtet. Er identifiziert hier Metafiktion als die dominante Schreibtechnik der spanischen Zwanziger- und Dreißigerjahre³⁴ und positioniert Spanien in einem europäischen Kontinuum ästhetischer Strömungen. Seine drei ausführlichen Textanalysen widmen sich Jarnés' *Paula y Paulita* und *Teoría del zumbel* sowie Espinas *Luna de copas*. Ródenas de Moya ist außerdem der erste, der die Metalepse in diesem Korpus als rekurrent identifiziert: Die folgenden Analysen bauen daher dort auf ihn auf, wo auf ihn verwiesen wird – dann allerdings jeweils mit einem Schwerpunkt auf anderen Aspekten.

Die nun zu besprechenden Texte grenzen sich voneinander ab, stellen untereinander Bezüge her und, ja, imitieren einander nicht selten auf recht offensichtliche Art und Weise. Aus dieser Tatsache entstehen Redundanzen nicht nur in den Primärtexten, sondern auch in den Analysen: Gelegentlich stellen sich Formen und Funktionen metaleptischer Passagen als nahezu identisch heraus. Ist die Rede von einer „gewisse[n] Epigonalität als Grundzug der spanischen Avantgarde“³⁵ zuweilen also nicht falsch, muss sie dennoch als aussagekräftiger Befund für die Literaturgeschichte aufgefasst und nicht als Urteil formuliert werden. Einmal mehr präzisiert Jurij Tynjanov:

Des weiteren muß die Erforschung der literarischen Evolution oder Veränderlichkeit mit den Theorien der naiven Wertung brechen, die sich als Resultat der Vermengung verschiedener Standpunkte erweist: die Wertung wird aus einem Epochensystem auf das andere übertragen. Die Bewertung selbst muß dabei ihre subjektive Färbung verlieren und der „Wert“ dieser oder jener Erscheinung ist als „evolutionäre Bedeutung und Besonderheit“ zu betrachten.

Das gleiche muß auch mit solchen bisher wertenden Begriffen geschehen, wie „Epigontentum“, „Dilettantismus“ oder „Massenliteratur“.³⁶

³³ Pérez Firmat: *Idle Fictions*, a.a.O., S. 140–141.

³⁴ „[U]n rasgo que distingue la narrativa modernista española de la europea: la explicitud de sus estrategias autorreflexivas“ (Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 109).

³⁵ Albert: *Avantgarde und Faschismus*, a.a.O., S. 8.

³⁶ Tynjanov: *Über die literarische Evolution*, a.a.O., S. 435.

5 Exemplarische Analysen

5.1 Metaleptische Versuche: Jacinto Grau · Juan José Domenchina · Mauricio Bacarisse

Strukturen und Funktionen verhalten sich nicht immer uneindeutig zueinander: Eine textuelle Struktur kann an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit dominant eine Funktion erfüllen – die Metalepse etwa wird in der anglo-romanischen literarischen Moderne so gut wie immer im Sinne der Thematisierung eines ontologischen Zweifels funktional. Ist diese Funktion einmal von der Leserschaft verstanden und als Deutungshorizont etabliert, so können ähnliche Strukturen – markiert z. B. durch mehr oder weniger deutliche intertextuelle Verweise – dieselben Funktionen erfüllen, zu denselben Effekten führen und dieselben Interpretationen nahelegen. Ähnlichkeitsphänomene tragen den semantischen Gehalt des Prototyps, an den sie anknüpfen, mit.

Die folgenden exemplarischen Analysen beginnen mit drei Texten, von denen zwei – Jacinto Graus Theaterstück *El señor de Pigmalión* (1921, Aufführung in Spanien 1928) und Juan José Domenchinas *La túnica de Neso* (1929) – im engeren Sinne nicht metaleptisch sind, sondern sich an paradigmatisch metaleptischen Texten orientieren und aus einer etablierten, mehr noch: habitualisierten Verweispraxis ihre Bedeutung gewinnen. Der dritte Text, Mauricio Bacarisses *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931), weist einen klar metaleptischen Epilog auf, dessen Anleihen bei Pirandello und Unamuno allerdings offenlassen, ob es sich um eine Nachahmung, ein Plagiat oder eine ironische Wiederaufnahme handelt.

Die Romane von Domenchina und Bacarisse stehen chronologisch am Ende des hier betrachteten Zeitraums, die Anordnung der exemplarischen Analysen aber folgt, wie ausgeführt, systematischen Erwägungen. Vor deren Hintergrund ist Graus Stück ein Beispiel für die Verhandlung ontologischer Instabilität, die sich keiner metaleptischen Verfahren bedient und sie dennoch aufruft. Während Grau diese Verweispraxis mit Ernsthaftigkeit betreibt, scheinen Verweise auf Metalepsen bei Domenchina und Bacarisse hingegen ironisch gebrochen. So lässt sich bereits an diesen drei randständigen Texten beobachten, was später noch deutlicher aufzuzeigen sein wird: Zwischen Unamunos *Niebla* und dem Ausbruch des Bürgerkrieges entwickelt sich die Metalepse von einem originellen, im formalistischen Sinne abständigen Verfahren zu einem abgegriffenen Gemeinplatz, der sich weiterer Innovation – zunächst – entzieht.

5.1.1 Tödliche Puppen: Jacinto Graus *El señor de Pigmalión* (1921)

Dass Schöpfungen sich von ihren Schöpfern unabhängig machen können, illustriert nicht erst die Metalepse. Im Gegenteil: Sie setzt sich in Texten der literarischen Moderne vielmehr als ein Verfahren durch, das auf textstruktureller Ebene eine Idee transportiert, die von der Antike bis zu modernen Blockbustern wie *Blade Runner* nichts von ihrer Faszination eingebüßt hat. Jacinto Grau geht in *El señor de Pigmalión* auf den Pygmalion-Mythos zurück und verbindet diesen mit einer Motivik, die an *Frankenstein* ebenso erinnert wie an *Metropolis*: Der berühmte Künstler Pigmalión, so lässt sich die Handlung schnell zusammenfassen, ist in der Stadt und soll seine menschenähnlichen Puppen vorführen, die ein Theaterstück selbstständig bestreiten. Doch anstatt seine Puppen zur Aufführung zu bringen, wird er von ihnen umgebracht.

Es bedarf keiner ausführlichen Analyse, um zu verdeutlichen, dass Graus Stück bekannte, vielleicht auch 1921 schon topische Motivik aktualisiert. Sein Text weist Strukturen auf, die in ihrer Funktion, allerdings nicht in ihrer textuellen Beschaffenheit, metaleptischen Texten wie *Niebla* ähneln. Die „farsa tragicómica de hombres y muñecos“ beginnt mit einem ebenfalls als Drama verfassten Prolog, in dem der Protagonist selbst schon zu Anfang die Kernaussage des Stückes tätigt und den hermeneutischen Aufwand der Leserschaft minimiert – auch dies sicherlich ein Grund für die negativen Kritiken, die weiter unten noch zur Sprache kommen werden:

PIGMALIÓN. – [...] Yo los inventé entre anhelos y fiebres, y ahora que viven y asombran cual un prodigio desconocido hasta el presente ellos me poseen a mí, a su creador, y en lugar del amo, he pasado a ser el esclavo de mis juguetes.³⁷

Dass die Erschaffung eines Kunstwerks, im barocken wie Unamuno'schen Sinne, einem Gotteswerk gleichkommt, wird ebenfalls gleich zu Anfang erklärt: „Dios me castiga por haber querido meterme en su oficio.“³⁸ Ein ähnlicher Gottesbezug findet sich in folgendem ebenfalls stark an Unamuno erinnernden Dialog:

PIGMALIÓN. – ¿A quién debes agradecer tu hermosura? ¿Quién te ha hecho así?
POMPONINA. – Dios.
PIGMALIÓN. – He sido yo. No ha sido Dios.
POMPONINA. – ¿No dices que a ti te ha hecho Dios?
PIGMALIÓN. – Sí.
POMPONINA. – Pues, si a ti no te hubiera hecho Dios, tú no me hubieses podido hacer a mí.³⁹

³⁷ Jacinto Grau: *El señor de Pigmalión*, hg. von Emilio Peral Vega, Madrid 2009, S. 175.

³⁸ Ebd., S. 177.

³⁹ Ebd., S. 206.

Die Figuren in Graus Stück verfügen – und auch daran erinnern sie an andere metaleptische Figuren – über ein ausgeprägtes Bewusstsein um ihre eigene Gemachtheit:

DON LINDO. – [...] ¡Ese odioso Pigmalión! ¡*Qué modo más imperfecto y grosero de hacernos!* Verdad que llevo muchas noches en vela, adorando a Pomponina... ¡Pomponina! ¿Qué valdría el mundo y la vida de los muñecos como yo si ella no estuviese sobre la tierra?⁴⁰

Dieses Bewusstsein steigert sich bei der Figur des Don Lindo in eine regelrechte Wut über die Beschränktheit der eigenen Handlungsmöglichkeiten innerhalb der ihm zugewiesenen Rolle:

DON LINDO. – [...] ¡Maldito sean Lucas Gómez y Pigmalión, que le dio vida y me hizo a mí tan vulnerable! ¡Oh, rabia de ser así!... ¡Ser un maniquí para poder lucir, si conviene, pelucas bonitas, y repetir toda la vida palabras de otro en las farsas, y depender siempre de un amo aborrecible! ¡Oh, rabia, rabia...!⁴¹

Wie Unamuno verzichtet auch Grau nicht auf eine Stilisierung der Künstlerbeziehungsweise Autorenfigur innerhalb der Geschichte:

PIGMALIÓN. – ¡Hola, Mefisto! Esta escapatoria debe ser cosa tuya, ¿verdad?
URDEMALAS. – ¿De quién si no? Ya ves, para ser muñeco no me he portado mal. Debes estar satisfecho de tu obra.
PIGMALIÓN. – No lo creas. Todo artista de veras está siempre por encima de su obra y piensa superarla. La admira y la desprecia. Estoy haciendo ahora algo mecánico, más asombroso que tú y mejor que el hombre.⁴²

Anders als Auguste de Villiers de L'Isle-Adams *L'Ève future* (1886)⁴³, Karel Čapeks *R.U.R* (1920)⁴⁴ oder Fritz Langs *Metropolis* (1927) ist Graus Theaterstück keine *Science Fiction*, die die Mechanisierung der Welt kritisiert oder ein dystopisches Gesellschaftsmodell entwirft. Vielmehr ist der Text ein metapoetischer,⁴⁵

⁴⁰ Ebd., S. 218 (meine Herv.).

⁴¹ Ebd., S. 223.

⁴² Ebd., S. 258.

⁴³ Der Roman wurde ins Spanische übersetzt von Mauricio Bacarisse, das Vorwort zu der Übersetzung schrieb Ramón Gómez de la Serna.

⁴⁴ Dazu Emilio Peral Vega: *Introducción*, in: Grau, Jacinto: *El señor de Pigmalión*, hg. von Emilio Peral Vega, Madrid 2009, S. 9–104, hier S. 62–63, der Čapeks Einfluss als gering einschätzt.

⁴⁵ Dieser Aspekt ist keine Frage, die in der Forschung breit verhandelt wird. Pérez Minik: *Jacinto Grau o el retablo de las maravillas*, a.a.O., S. 152–154, rechnet Grau allerdings, zusammen mit Pirandello, zu denjenigen Autoren, die nach dem naturalistischen Theater die Fiktion wieder als Fiktion anerkennen: „Se complacía

der Texten von Autoren wie Pirandello weit näher steht. Dieser hatte sogar erwogen, Graus Stück während der Saison 1924/25 in den Spielplan seines *Teatro d'Arte* aufzunehmen.⁴⁶ Dennoch wurde zu Recht argumentiert, dass auch diese Gemeinsamkeiten nicht überschätzt werden sollten: Zwar ist das Puppenmotiv auch bei Pirandello fest im Repertoire verankert,⁴⁷ doch besteht – besonders mit Blick auf die vielzitierten *Sei personaggi* – ein entscheidender struktureller Unterschied: In den zitierten frühen *Science-Fiction*-Werken geschieht Phantastisches, in Form von „artistic creations which become independent from their creator.“⁴⁸

con restaurar en parte el mundo de una ficción y su realidad teatral autóctona. Esta restauración de la ficción puede tener algún vínculo con eso que se ha llamado deshumanización del arte contemporáneo“ (Domingo Pérez Minik: *Jacinto Grau o el retablo de las maravillas*, in: Pérez Minik, Domingo: *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife [Canarias] 1953, S. 142–159, hier S. 152).

⁴⁶ Peral Vega: *Introducción*, a.a.O., S. 63–64, und S. 84–86. Nachweis ist ein Interview mit Pirandello in *La Tribuna* vom 27. November 1924, in dem Pirandello zum Repertoire seiner *Compagnia d'arte* befragt wird: „Io voglio offrire un quadro compiuto delle ultime espressioni del teatro contemporaneo del mondo, Teatro d'arte, ben s'intende, o lavori che costituiscano sempre non già tentativi, ma compiute realizzazioni di un'idea o di una visione drammatica originale“ (O. Gibertini: *Luigi Pirandello e la Compagnia d'arte* [Interview mit Luigi Pirandello in *La Tribuna*, 27.11.1924], in: Pupo, Ivan [Hg.]: *Interviste a Pirandello: „Parole da dire, uomo, agli altri uomini“*, Soveria Mannelli 2002, S. 292–295, hier S. 292). Gibertini erklärt: „I migliori esempi del teatro moderno spagnolo e americano saranno pure offerti. Vedremo: *Il Signor di Pigmalione* di Giacinto Grau, mai rappresentato in alcun paese, e un lavoro, *El pedigree* di Riccardo Baroja, che è pure scenicamente inedito e di cui l'autore crede che la rappresentazione sia... impossibile! Di Martínez Sierra sarà recitato *Ideale* [...]“ (ebd., S. 293).

⁴⁷ Douglas Radcliff-Umstead: *Pirandello and the Puppet World*, in: *Italica* 44.1 (1967), S. 13–27, verfolgt das Thema der Puppen und Marionetten innerhalb der italienischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts (besonders im *teatro del grottesco*) und analysiert aus dieser Perspektive heraus Pirandellos Stücke, die in bemerkenswerter Häufung Puppen und Marionetten zum Gegenstand haben. Grau mit den von Radcliff-Umstead vorgestellten Stücken textnah in Beziehung zu setzen – z. B. mit Marinettis *Poupées Electriques* von 1909 – würde gewiss validere Analyseergebnisse zu Tage fördern als Newberrys allumfassender „Pirandellismus“ oder Chicharro de Leóns bereits erwähnter „insularer“ *pirandellismo* (siehe oben, Anm. 44), kann hier aber nur als Ausblick formuliert werden.

⁴⁸ Wilma Newberry: *A Pirandellian Trilogy by Jacinto Grau*, in: *Forum Italicum* 1.4 (1967), S. 309–324, hier S. 309. Newberry untersucht, wie in zahlreichen ihrer Studien (bes. Wilma Newberry: *The Pirandellian Mode in Spanish Literature From Cervantes To Sastre*, Albany [NY] 1973), Pirandellos Einfluss, in diesem Fall in drei unterschiedlichen Theaterstücken Graus. Während sie gleich zu Anfang deutlich macht, dass *El señor de Pigmalión* wenig Pirandellisches an sich hat, postuliert

Das Spezifikum der Metalepse aber liegt in ihrer Textualität, da sie sich in Form einer *discours*-Affizierung nur dann manifestieren kann, wenn diegetisch oder metadiegetisch ein (literarischer) Produktions- beziehungsweise Repräsentationsvorgang beschrieben wird. Berichtet uns ein Text von einer zum Leben erweckten Skulptur, Puppe oder Marionette, so mag zwar die Funktion dieser Motive derjenigen der Metalepse ähnlich sein, doch wird die wundersame Begebenheit nachzeitig und als Element einzig der *histoire* erzählt – ohne jedwede Affizierung des Erzählaktes.

El señor de Pigmalión erhält als Text seine Relevanz also besonders aus dem frühen Aufrufen eines Paradigmas, das sowohl an vorangehende Texte des von Grau verehrten Unamuno⁴⁹ anschließt als auch für spätere, stärker von Pirandello beeinflusste Texte anschlussfähig bleibt. Keinesfalls darf auch Graus Biographie und die Aufführungsgeschichte seines *Pigmalión* für die Entwicklung metaleptischen Erzählens in Spanien unterschätzt werden, baut er doch nicht nur eine Brücke zu den späteren, hier besprochenen Autor:innen, sondern befördert mit seinem Text auch maßgeblich den Kontakt zu Frankreich. Dort heute in Vergessenheit geratene Autoren wie Henri-René Lenormand nennt Grau, neben Pirandello, als Vorbilder.⁵⁰

Grau, Sohn eines katalanischen Militärarztes und einer andalusischen Mutter, wurde 1877 in Barcelona geboren und ist damit um einiges älter als die meisten der hier betrachteten Schriftsteller:innen.⁵¹ 1902 oder 1903 gelangte er nach

sie Parallelen mit späteren Werken Graus (*Las gafas de don Telesforo o un loco de buen capricho* [1949] und *Tabarín* [1946–1947]). Das ‚Pirandellische‘ fasst sie dabei recht weit: So sind Stück-im-Stück-Strukturen genauso pirandellisch wie jegliche Zweifel an der Realität. Ihre Ideen sind ohne Anachronismus kaum anwendbar und führen zuweilen in eine absurde Teleologie, etwa wenn sie erklärt, „[t]here are other Spaniards who show pre-Pirandellian characteristics in their work, for example Calderón [...]“ (Newberry: *A Pirandellian Trilogy by Jacinto Grau*, a.a.O., S. 314). Peral Vega: *Introducción*, a.a.O., S. 63, kritisiert die Stellung, die den *Sei personaggi* in Analysen von Graus Stück in der Regel beigemessen wird, „[...] hasta el punto de convertirse en un lugar común casi nunca contrastado con un mínimo de exigencia crítica.“ Pérez Minik: *Jacinto Grau o el retablo de las maravillas*, a.a.O., S. 146–147, erklärt: „Así Jacinto Grau se nos aparece en nuestra escena española con un cierto aire de Pirandello. Y, sin duda, es nuestro Pirandello, en tanto que éste es el creador de ‚Seis personajes en busca de autor‘, pero nada más. La única diferencia estriba en que cada uno de estos dramaturgos recoge este proceso formativo del teatro en dos etapas distintas. Es sólo la distancia del autor a su personaje lo que cambia. Pirandello lo recoge a mitad del camino creador, entre su mente y el escenario, y Jacinto Grau, superado el momento creador, a mitad del recorrido de su humanización.“

⁴⁹ Vgl. dazu knapp Peral Vega: *Introducción*, a.a.O., S. 31–32.

⁵⁰ Ebd., S. 29 (mit Nachweisen).

⁵¹ Auf eine ausführliche Biographie wird hier verzichtet, verwiesen sei stattdessen auf die *Apuntes biográficos* in Peral Vega: *Introducción*, a.a.O., S. 15–18, der weitere

Madrid, wo er mit Gregorio Martínez Sierra und Ricardo Baeza Kontakt knüpfte, die die Verbindung zu den experimentellen Prosa-Autor:innen ihrer Zeit herstellten. Martínez Sierra (1881–1947) war Mitbegründer der modernistischen Zeitschrift *Helios* (1903–1904) und heiratete 1900 die ebenfalls als Autorin tätige María de la O Lejárraga, Mitbegründerin des bereits erwähnten *Lyceum Club Feminino*.⁵² Er war unter anderem verantwortlich für die Aufführung von Lorcas erstem Theaterstück *El maleficio de la mariposa* (1920) im *Teatro Eslava* in Madrid, das aus dem von ihm und Lejárraga gegründeten *Teatro de arte* hervorging: Hier wurde auch George Bernard Shaws *Pygmalion* aufgeführt. Sowohl in Shaws als auch in Lorcas Drama stand Catalina Bárcena auf der Bühne – nicht nur Martínez Sierras Geliebte, sondern zusammen mit Maria Guerrero und Margarita Xirgu eine der wichtigsten Schauspielerinnen (und Lorca-Darstellerinnen) der Zeit. Für die Kostüme zuständig war Rafael Barradas, der Begründer der Barce-loner *tertulia* des *Ateneillo de Hospitalet* und Freund Mario Verdaguers. Von 1930 bis 1935 arbeitete Martínez Sierra in Hollywood. *El señor de Pigmalión* lehnte er, anders als 1918 Graus Stück *El hijo pródigo*, überraschenderweise für sein Theater ab.⁵³ Während Martínez Sierra Grau also (zumindest in dessen Anfangsphase) institutionell unterstützte, bestand Ricardo Baezas Beitrag auf philologischer Ebene im Zugänglichmachen ausländischer Texte. Baeza veröffentlichte schon früh mit seinem Freund und Klassenkameraden Ramón Gómez de la Serna in der von dessen Vater nur nominell, *de facto* aber von Ramón herausgegebenen Zeitschrift *Prometeo* (1908–1912). Sein großer Beitrag zur spanischen Theatergeschichte liegt in der Zahl und, wie Andrew A. Anderson in einer Studie betont, in der Qualität seiner literarischen Übersetzungen, die von Werken Oscar Wildes und Gabriele D’Annunzios über Hebbel und Ibsen bis hin zu Maeterlinck und Pirandello reichen.⁵⁴

Lektürehinweise gibt. Zu Graus dramatischem Gesamtwerk (weniger zu dessen Aufführungsgeschichte) vgl. ausführlich auch Antonio Díez Mediavilla: *Voluntad renovadora: Unamuno, Grau, Azorín*, in: Huerta Calvo, Javier (Hg.): *Historia del teatro español*, Bd. 2: Doménech Rico, Fernando/Peral Vega, Emilio (Hgg.): *Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid 2003, S. 2365–2392, hier S. 2373–2381.

⁵² Spätestens durch ihre Biographie *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1953) wurde deutlich, dass viele Gregorio zugeschriebene Texte eigentlich aus ihrer Feder stammen (siehe u. a. Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*, a.a.O., S. 406–407).

⁵³ David Vela Cervera: *El estreno en Madrid de „El señor de Pigmalión“ de Jacinto Grau (18-V-1928): La plástica escénica de Salvador Bartolozzi*, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 20.3 (1995), S. 439–461, hier S. 440, nennt als möglichen Grund für den zunächst ausbleibenden Erfolg des Stückes in Spanien die offene, bereits im Feuilleton geäußerte Kritik Graus an der Madrider Theater-szene.

⁵⁴ Alle hier referierten biographischen Angaben entstammen dieser Studie (Andrew A. Anderson: *Ricardo Baeza y el teatro*, in: *Anales de la literatura española con-temporánea* 19.3 [1994], S. 229–240).

Die Uraufführung von *El señor de Pigmalión* erfolgte am 14. Februar 1923 in Paris, und zwar durch die *Compagnie de l'Atelier* im *Théâtre Montmartre*,⁵⁵ vielleicht – so mutmaßt Peral Vega – sogar in Anwesenheit Pirandellos.⁵⁶ Kein Geringerer als Antonin Artaud spielte damals den Urdemalas, für die Inszenierung verantwortlich war Charles Dullin. Die Übersetzung hatte Francis de Miomandre besorgt, *Goncourt*-Preisträger von 1908 und mit Valérie Larbaud sowie Jean Cassou zusammen einer der besten französischen Kenner spanischer Literatur. Cassou hatte Grau in Frankreich bereits vor der Uraufführung im *Théâtre Montmartre* bekannt gemacht, und zwar im *Mercure de France*, in dem er schreibt:

C'est une figure curieuse que celle de Jacinto Grau. C'est un très probe écrivain dont les drames se jouent peu, mais ont une tenue littéraire irréprochable. [...] Les éditions *Atenea* publient aujourd'hui *El Señor de Pigmalión*, histoire d'un inventeur qui a réussi à créer tout un théâtre de poupées vivantes, répétant ainsi la merveilleuse et amère tentative de *l'Eve future*. [...] Les théâtres de Madrid s'honoreraient en montant plus souvent les productions de cet auteur dramatique.⁵⁷

Als *El señor de Pigmalión* 1928 nach seinen Erfolgen in Paris und Prag schließlich doch Madrid erreichte – nicht unter der Ägide Martínez Sierras, der das Stück ja abgelehnt hatte, sondern im *Teatro Cómico* –, waren die Reaktionen verhalten bis negativ.⁵⁸ Interessant ist, was genau die Rezensenten kritisierten: Neben dem üblichen Tadel des damals noch als anstößig wahrgenommenen Stil des Autors⁵⁹ nämlich dessen mangelnde Originalität. Alberto Marin Alcalde formuliert: „Las criaturas han vencido a su creador. Bien; esa es la idea. Sin embargo, el autor no acierta a plasmar en materia artística. El mito naufraga en la anécdota.“⁶⁰ Konkreter wird Manuel Machado in seiner vernichtenden Besprechung des *Señor de Pigmalión*:

⁵⁵ Ich folge hier Peral Vega: *Introducción*, a.a.O., S. 72–80. Auf die Aufführung in Paris folgte 1925 jene im Prager Nationaltheater, in dem Karel Čapek zusammen mit seinem Bruder Josef die Inszenierung gestaltete (ebd., S. 80–81).

⁵⁶ Ebd., S. 63.

⁵⁷ Jean Cassou: *Lettres espagnoles*, in: *Mercure de France* 154 (1922), S. 509–513, hier S. 513.

⁵⁸ Anders die Monographie Estévez-Ortega: *Nuevo escenario*, a.a.O., S. 42: „No se puede hablar en España de teatro moderno sin aludir y referirse a Jacinto Grau, la más típica personalidad dramática de nuestro teatro de vanguardia. Es el autor del ‚Señor de Pigmalión‘, el mejor dotado de ímpetu renovador, el sensible escritor a las tendencias actuales en la exótica dramaturgia, donde se le requiere con afán y se le considera en todo su alto valor.“

⁵⁹ So z. B. Fadrique: *Crónica teatral*, in: *La lectura dominical* (26.05.1928), S. 379–380, und Fadrique: *Crónica teatral*, in: *La lectura dominical* (22.12.1928), S. 890, in seinen konservativen Invektiven gegen Grau. Fadrique ist auch verantwortlich für die Anekdote, Schauspieler und Theaterdirektoren hätten beim Namen Graus stets ausgerufen „¡Grau, Grau! Teatro cerrau“ (ebd.).

⁶⁰ Alberto Marin Alcalde: *La semana teatral*, in: *Estampa* (22.05.1928), S. 6.

Novedad ninguna, pues, representan los muñecos en el teatro, ni pueden ofrecernos interés mayor, a menos de decirnos algo de eso que los hombres callan siempre por miedo, por pudor, por orgullo, por piedad, por amor, por algunos de los imperativos, en fin, psicofisiológicos de su naturaleza. Pero imaginar, crear unas marionetas – mecanismos, al fin, irresponsables y libres de toda fatalidad humana, moral o física – para que luego hablen y se comporten como hombres mediocres o mujeres vulgares, no vale decididamente la pena. Hay un esnobismo inocente en la intrusión de esas pretendidas novedades – que serían viejas en todo caso al día siguiente, que lo son inclusive, ¡qué diablo!, en el segundo acto de la misma obra –, si ya no es que lo que se busca con los muñecos es soslayar el estudio y la producción de caracteres estilizando y simplificando y repartiendo las pasiones y los sentimientos – que en los humanos se complican – unilateralmente entre los fanteches; en suma: trabajar lo indecible para no escribir una comedia.⁶¹

Nadie ignora, por otra parte, que Jacinto Grau escribió su „Señor de Pigmalión“ hace ocho o diez años, *cuando el tema – nada feliz, por cierto, en sus realizaciones teatrales, hasta ahora – de una especie de re-creación artificial de la Humanidad, no se había vulgarizado.*⁶²

Machados Kritik dokumentiert, dass das Thema der sich verselbstständigen Schöpfung 1928 bereits als abgegriffen wahrgenommen wird – dies meint hier freilich phantastische Ereignisse wie jenes in *El señor de Pigmalión*, dürfte sich aber auch auf autonome literarische Figuren beziehen lassen. Dies bringt Machado selbst zum Ausdruck, wenn er unter Berücksichtigung der um fast ein Jahrzehnt verspäteten Aufführung in Spanien erklärt, das Motiv habe sich mittlerweile „vulgarisiert“, womit er wohl eine Art Habitualisierung bezeichnet – für Grau freilich ein schwacher Trost. Interessant ist Machados Befund eines „unschuldigen Snobismus“, besser übersetzt vielleicht als „naiver Snobismus“: Graus fehlendes Bewusstsein für die Abgegriffenheit seiner Motive – „pretendidas novedades“ – zeigt laut Machado nicht weniger als die völlige Inkompetenz im Verfassen von Theaterstücken. Für wenig originell hält das Stück auch Fernández Almagro in einer Rezension in *La Voz*:

El señor de Pigmalión es una pantomima que para ganar el rango propuesto por su autor necesita lo que no tiene: densidad satírica, *bagaje de ideas menos tópicas*, doble fondo y hasta ese halo poético que sólo se hubiera logrado con una feliz alianza de gusto e inspiración.⁶³

⁶¹ Manuel Machado: *El teatro. „El señor Pigmalión“, de Jacinto Grau, en el Cómico*, in: *La Libertad* (23.05.1928), S. 4 (meine Herv.).

⁶² Ebd. (meine Herv.).

⁶³ Melchor Fernández Almagro: „*El señor de Pigmalión*“, in: *el Cómico*, in: *La Voz* (19.05.1928), S. 2 (meine Herv.). Während die zeitgenössischen Rezensionen sich einig sind in ihrem Eindruck mangelnder Originalität, schreibt Domingo Pérez Minik 1953 euphorisch: „Era necesario, ante este estado de cosas [sc. der desolante

Überraschenderweise werden in den Rezensionen kaum literarische Vergleiche gezogen: Miguel de Unamuno, dem Peral Vega eine „latente Präsenz“⁶⁴ in Graus Stück attestiert, wird in keiner der gesichteten Madrider Rezensionen aus dem Jahr 1928 erwähnt,⁶⁵ obwohl dies heute zu vermuten wäre. Diese Beobachtung stützt die These, dass *Niebla* erst nach Ankunft Pirandellos einen Rezeptionsaufschwung erlebte und vielleicht erst durch ihn – und nicht durch Unamuno – das geschieht, was Machado die *vulgarización* des Themas nennt. Machados Einschätzung stützt daher die These eines historischen Wandels in der Wahrnehmung sowohl der Metalepse als auch der ihr zugehörigen Ähnlichkeitsphänomene: Was 1921 vielleicht noch originell war, war 1928 schon abgenutzt. Statt Unamuno erwähnen die

Zustand des spanischen Theaters], un hombre de teatro, cuyo instrumento más preclaro fuera una inteligencia de cierta manera intuitiva. Ni bastaba la sensibilidad de un Azorín, ni el estilo demasiado sugestivo de la última época de Valle Inclán. Sólo con una lúcida intuición mental, como la de Jacinto Grau, podía emprenderse la tarea de levantar una escena nueva“ (Pérez Minik: *Jacinto Grau o el retablo de las maravillas*, a.a.O., S. 144).

⁶⁴ „[A] fondo de *El señor de Pigmalión*, crepita, como presencia latente, don Miguel de Unamuno [...]“ (Peral Vega: *Introducción*, a.a.O., S. 70). Strukturhomolog sind die metafiktionale Verfahren bei Grau und Unamuno aber nicht, Letzterer baut die Affizierung des *discours* durch die *histoire* aus, bei Ersterem handelt es sich um phantastische Verselbstständigungen eigentlich lebloser Gegenstände. Vor diesem Hintergrund geht Peral Vega (ebd., S. 71), vielleicht etwas zu weit, wenn er erklärt: „Y es que Augusto Pérez, el ente de ficción creado por don Miguel, se rebela contra él de forma paralela a las criaturas diseñadas por Pigmalión, con un grado de paralelismo en las intervenciones de unos y otros que delatan una influencia, ésta sí, innegable.“

⁶⁵ Ohne Autor: *Estreno, de Jacinto Grau*, in: *La Gaceta literaria* (01.06.1928), S. 6, José Alsina: *Estrenos*, in: *La Nación* (19.05.1928), S. 4, Fadrique: *Crónica teatral* (26.05.1928), a.a.O., Fadrique: *Crónica teatral* (22.12.1928), a.a.O., Fernández Almagro: „*El señor de Pigmalión*“, in: *el Cómico*, a.a.O., Hipolito Finat: *Veladas teatrales. Cómico. – Estreno de la farsa tragicómica de hombres y muñecos, original de don Jacinto Grau, titulada „El señor de Pigmalión“*, in: *La Época* (19.05.1928), S. 1, Machado: *El teatro. „El señor Pigmalión“*, de Jacinto Grau, in: *el Cómico*, a.a.O., Marin Alcalde: *La semana teatral*, a.a.O., Enrique de Mesa: *De la vida teatral. El estreno de anoche en el Cómico. „El señor de Pigmalión“*, *farsa tragicómica de hombres y muñecos, por D. Jacinto Grau*, in: *El Imparcial* (19.05.1928), S. 12, Isidoro Navarro: *Una charla con Jacinto Grau*, in: *La Unión Ilustrada* (14.06.1928), S. 10–11, Juan G. Olmedilla: *Jacinto Grau, dramaturgo europeo, estrena, por fin, en España*, in: *Heraldo de Madrid* (17.05.1928), S. 5, und Juan G. Olmedilla: *Jacinto Grau, su „Pigmalión“*, *el público, la crítica y los impertinentes*, in: *Heraldo de Madrid* (24.05.1928), S. 5. Die *Sección de rumores* des *Heraldo de Madrid* ist hier nicht berücksichtigt, sie betrachtet genauer Peral Vega: *Introducción*, a.a.O., S. 89–90.

Rezensenten eher Pirandello, wenn auch nicht besonders häufig.⁶⁶ Deutlich wird jedenfalls, dass Unamuno im Jahr 1928 in Besprechungen autonomer Kunstschöpfungen keine obligatorische Referenz darstellt.

5.1.2 Neurasthenischer Realitätsverlust: Juan José Domenchinas *La túnica de Neso* (1929)

Ähnlich wie in dem Theaterstück *Graus* von 1921 kommt es auch in Juan José Domenchinas⁶⁷ Roman *La túnica de Neso* von 1929 zu keiner expansiven Metalepse, ja nicht einmal zu einer klassischen punktuellen Ebenentransgression. Doch fällt die prominent platzierte und für das Romanverständnis notwendige Semantik auf, die sich über intertextuelle Verweise – meist auf Unamuno, Cervantes und Pirandello – konstituiert und die man berechtigt als eine Semantik der Metalepse bezeichnen kann. Über intertextuelle Verweise werden in *La túnica de Neso* Lektüree Erwartungen und Rezeptionshaltungen konstruiert, die einer modernistischen literarischen Agenda des ontologischen Zweifels folgen. Einmal mehr ist hier zwischen Struktur und Funktion zu unterscheiden: Strukturen, die nicht metaleptisch sind, werden in Domenchinas Roman analog zu den Metalepsen aus den aufgerufenen Intertexten funktional.

La túnica de Neso beschreibt die letzte Woche im Leben des hypochondrischen Neurasthenikers Arturo, der unter dem konstanten Einfluss von Opiaten und Bromiden seiner schriftstellerischen Tätigkeit nur bedingt nachgehen kann. Statt-

⁶⁶ Unter den hier gesichteten Rezensionen Fernández Almagro: „*El señor de Pigmalión*“, *en el Cómico*, a.a.O., und Navarro: *Una charla con Jacinto Grau*, a.a.O., S. 10 (in einem Interview mit Grau selbst). Fernández Almagro: „*El señor de Pigmalión*“, *en el Cómico*, a.a.O., erwähnt im Zusammenhang mit der Technik des Stückes im Stück Sacha Guitry.

⁶⁷ Domenchina (geb. 1898) schrieb bereits in den Zwanzigerjahren aus einer Randposition heraus und ist weder der *Residencia* noch den verschiedenen *tertulias* klar zuzuordnen. Ramón Pérez de Ayala scheint er nahegestanden zu haben, Publikationen von ihm finden sich in den wichtigen Magazinen *Los Lunes de El Imparcial*, *España* und der *Revista de Occidente*, unter dem Pseudonym Gerardo Riveras außerdem in *El Sol* und *La Voz*. Als enger Freund von Manuel Azaña, dem Premierminister und späteren Präsidenten der Zweiten Republik, war er auch dessen Sekretär von 1931 bis 1935. Um 1936 heiratete er die oben bereits erwähnte Ernestina de Champourcín. Der Bürgerkrieg führte ihn von Valencia über Barcelona und Toulouse nach Mexiko, wohin ihn Alfonso Reyes eingeladen hatte und wo er 1959 starb, ohne jemals nach Spanien zurückgekehrt zu sein. Viel ist nicht über seine Biographie bekannt, diese Daten entstammen der Einleitung zu *La túnica de Neso* (Enrique García Fuentes: *Breves notas para la biografía de Juan José Domenchina*, in: Domenchina, Juan José: *La túnica de Neso*, hg. von Enrique García Fuentes, Madrid 1994, S. ix–lviii, hier S. ix–xi).

dessen sucht er verschiedene Psychiater und Ärzte auf, rekapituliert seine gescheiterten Liebesverhältnisse und pflegt promiske Sexualkontakte. In den Worten eines zeitgenössischen Rezensenten ist Arturo

un neurótico inquietante, un „freudiano“ trascendental. Es el hombre moderno del pantopón y de los cigarillos turcos, que tiene los nervios descompuestos por el martilleo metafísico; ese que encontramos vestido de „smóking“ en una mesa del „cabaret“, hablando de psicoanálisis y de estética anticrociana entre el estrépito del „jazz-band.“⁶⁸

Die sieben Tage seiner letzten Lebenswoche bilden je ein Kapitel, das jeweils mit der Beschreibung eines Traums endet. Der Roman ist in vielerlei Hinsicht auffällig, unter anderem durch seine unverblünte Beschreibung promisker Sexualität, die für das Spanien jener Zeit recht außergewöhnlich gewesen sein dürfte, seine Nutzung des medizinischen Diskurses sowie durch die radikale Anwendung des *stream of consciousness*. Bezugsgröße ist stets die Freud'sche Psychologie, die binnenfiktional als Interpretationswerkzeug genannt wird: „La psicoanálisis es un descubrimiento precioso para la literatura, pero no puede incluirse de buena fe en la terapéutica.“⁶⁹ Der Protagonist unterzieht sich einer Psychoanalyse. Hypnose und Traumdeutung sind genauso präsent wie Freuds Sexuallehre. Insgesamt zeigt der Roman – ähnlich wie Mario Verdaguers späterer Roman *Un intelectual y su carcoma* – den selbstzerstörerischen Auflösungsprozess einer Schriftstellerfigur.⁷⁰

Dass der Text damals wie heute in der *Biblioteca Nueva* als Teil der Serie *Novelas de humor* erschien, war bereits für Zeitgenoss:innen nicht selbstverständlich, wie Melchor Fernández Almagro in einer der wenigen Rezensionen des Romans von 1930 anmerkt.⁷¹ Hinsichtlich der Figurengestaltung kommt er zu

⁶⁸ Ohne Autor: *Los libros nuevos (ojeada semanal)*, in: *El Sol* (29.12.1929), S. 2.

⁶⁹ Juan José Domenchina: *La túnica de Neso*, Madrid 1994, S. 81.

⁷⁰ Siehe dazu Kap. 5.3.4, auch für eine ausführlichere Darstellung der Freud-Rezeption in Spanien.

⁷¹ Melchor Fernández Almagro: *Juan José Domenchina, escritor en prosa y verso*, in: *La Gaceta Literaria* 77 (1930), S. 4. Es finden sich nur wenige Rezensionen, eine stammt jedoch aus der Feder Gécés, der äußert: „Su humorismo es más bien verbal, conceptual. Domenchina recuerda la técnica de Pérez de Ayala, prologador de un libro suyo de versos, anterior. Es un libro suyo crudo, dislacerado y agresivo de tono. También tiene mucho de gomezernismo“ (Ernesto Giménez Caballero: *La túnica de Neso*, in: *Revista de las Españas* 4.31/32 [1929], S. 112). Dieser wenig euphorischen Rezension steht eine durchweg positive entgegen (deren Autorschaft unklar ist): [„G.“]: *Notas críticas*, in: *El Sol* [Madrid] (19.06.1929), S. 2, spricht von einer „novela moderna, sustanciosa, bien construida, rica de léxico y de fantasía, que consagra a su autor como uno de los mejores novelistas nuevos de España“ (García Fuentes: *Breves notas para la biografía de Juan José Domenchina*, a.a.O., S. xvii, Anm. 12, löst die Sigle „G.“ aus *El Sol* als Giménez Caballero [=Gécé] auf,

Überlegungen, die wenig konkret, im Zusammenhang mit metaleptischem Erzählen aber produktiv zu machen sind – und ein ausführlicheres Zitat rechtfertigen:

Es decir, el humorismo es un modo de ver. Lo grotesco, un modo de ser. Y este modo de ser – cómo son – las criaturas de Juan José Domenchina logra categoría evidente gracias a una dimensión de profundidad que es realmente única en nuestra novela de hoy. Profundidad de ser vivo, que descubre más secretos si el alma quiebra, hasta romperse, en el caso clínico. La psicopatología deshumaniza la vida en el grado que fija la motivación de todo lo anormal. Un enfermo es tanto muñeco como persona. (El muñeco prevalece, tragigrotescamente, con la muerte). Es, desde luego, „otra cosa“. Esa otra cosa que la Estética reciente busca con mayor obsesión que en otras épocas: por debajo de la realidad, por encima de ella o en alguno de sus flancos más imprevistos, o, significativamente, en la entretela del sueño; mundo contiguo, calado de experiencias cotidianas, pero mundo distante; con doble distancia de la imaginación y el símbolo: conmutador de recuerdos y de anhelos; alambique de voliciones, reminiscencias y esperanzas: altar nebuloso del propio fracaso.⁷²

Die Figuren Domenchinas sind laut Fernández Almagro also grotesk, tiefgründig und mit Leben erfüllt. In seiner Argumentation fallen Termini auf, die in die poetologische Debatte der Zeit gehören: Die Psychopathologie *dehumanisere* das Leben. Bemerkenswert ist außerdem, dass der psychisch Kranke halb als Mensch, halb als Puppe erscheint, wobei das spanische *muñeco* auch Marionette meint. Pathologisierung führt also zur Dehumanisierung im Sinne reduzierter Handlungsmöglichkeit, und diese wiederum gehört zur Marionettenhaftigkeit von Figuren, die an zahlreichen Stellen des Romans auch in ihrer eigenen Welt als nicht eindeutig real ausgewiesen werden.

Semantisch schwingt hier nicht nur Ortega, sondern auch Unamuno mit. Die Erfahrung der eigenen Irrealität, die Domenchinas Protagonist Arturo durchmacht, ist nicht nur medizinisch semantisiert, sondern auch literarisch – und dies anhand eines Namens, der immer wieder in metaleptischen Texten der Zeit, besonders aber bei Unamuno auftaucht: Hamlet. Bereits im ersten Kapitel des Romans begegnen wir Arturo, der über Hamlet und Don Quijote schreibt – auch diese Kombination ist seit Unamuno mit der Ontologie der Metalepse verknüpft: „Hamlet y don Quijote son los dos tipos humanos que más le subyugan [...]“⁷³, erklärt der Erzähler über Arturo, den Schriftstellerprotagonisten. Im Traum hält dieser sich sogar für den Prinzen von Dänemark.⁷⁴ Wie bereits bei Unamuno, so verkörpert Hamlet bei Domenchina den Existenzzweifel schlechthin. Domenchinas Prinz von Dänemark klingt ganz nach Unamuno: „¡Pero esto de no existir! Porque yo no

anderenorts findet sich die Rezension in veränderter Form abgedruckt unter Fernando González: *Juan José Domenchina: „La túnica de Neso“, Max Aub: „Geografía“*, in: *Revista hispanoamericana de ciencias, letras y artes* 8.76 [1929], S. 363–364).

⁷² Fernández Almagro: *Juan José Domenchina*, S. 4.

⁷³ Domenchina: *La túnica de Neso*, a.a.O., S. 17.

⁷⁴ Ebd., S. 87. Arturo fragt: „¿Cómo has de ser tú Hamlet, si Hamlet lo soy yo?“.

existo. Mi vida es una prolongación de la vida de mi padre.“⁷⁵ Fernando González, der dem Roman *Domenchinas* „afinidades unamunescas y ayalinas“⁷⁶ zuschreibt, ist beizupflichten – die Anleihen bei Unamuno sind zahllos. So fragt Arturo in einer Analysesitzung: „¿Existe Dios? ¿No existe? ¿Sabe el hombre, por ventura, si existe él mismo?“⁷⁷ und beruft sich bisweilen sogar unmittelbar auf Unamuno: „El hombre es un animal sentimental, afectivo, como dice Unamuno.“⁷⁸

Durch solch intertextuelle Verweise wird die psychoanalytisch gestaltete Thematisierung von Authentizitäts- und Seinszweifeln mit einer der Literatur eigenen metaleptischen Semantik der Moderne belegt. So wird auch in *Domenchinas* Roman die Erfahrung der eigenen Inauthentizität als eine literarische modelliert, konkreter: Figuren ziehen den ontologischen Status anderer Figuren in Zweifel, wenn sie sich etwa gegenseitig als nur literarisch existierende Figuren kennzeichnen, ohne allerdings – wie dies in anderen, eindeutig metaleptischen Texten der Fall ist – einen wie auch immer gearteten pseudo-performativen Schöpfungsakt zu Papier zu bringen. Das Unterstreichen der Literarizität von Figuren erhält in *La túnica de Neso* topischen Charakter und kann somit – dies untermauern auch die Analysen der Texte Bacarisses, Verdaguers und Jarnés' (siehe unten) – um 1930 als habitualisierte Technik gelten. Ausgelöst werden damit Lektüree Erwartungen und Effekte zeitlich vorangehender metaleptischer Texte wie *Niebla*, ohne dass analoge Strukturen in *Domenchinas* Roman zum Tragen kämen.

Das folgende Beispiel gibt eine Replik Rafaels wieder, der angeblich ein Verhältnis mit Julia hat, der Ehefrau eines gemeinsamen Freundes von ihm und Arturo, Casto. Tatsächlich wird Julia dann aber die Geliebte Arturos:

– Mentira todo y falsedad, como tú, mujer, que no eres más que eso: lo que mientes. Mentira todo y falsedad, como tú, mamarracho, que no hombre; ducho en forjar calumnias o novelas, como tú dices, en donde vilipendias a la vida. Tus noveluchos son mazas de escarmio que le cuelgas a la vida. Todo falso. Falsa, tú, Julia, que no existes. Falso tú, Arturo, que no puedes existir. Mentira ese amor tuyo, ese deseo, Julia, hacia este hombre, que no es hombre, sino personaje. Mentira vuestra charla. [...] Mentira, tú, sobre todo, involucrador de realidades, que no pisoteas a Julia, engendro de tu libidine. Julia... ¡un personaje tuyo! ¡Una heroína de calumnia! Mentira yo mismo, que os denuesto en vez de barreros como a inmundicia, con una escoba. Mentira esta luz que realza vuestros rasgos fisonómicos de seres facticios. [...] Palabras todo.⁷⁹

⁷⁵ Ebd., S. 89.

⁷⁶ Fernando González: *Los libros nuevos*, a.a.O.

⁷⁷ *Domenchina: La túnica de Neso*, a.a.O., S. 38.

⁷⁸ Ebd., S. 41. Es finden sich weitere Verweise auf Unamuno, etwa durch die Figur Castos, einem Freund Arturos, der diesem im Traum erklärt: „Yo quisiera tener un hijo. [...] Un hijo a quien hacer, a quien moldear, a quien dar vida de hombre“ (ebd., S. 92, meine Herv.). Das Zitat lässt sich auch als intertextueller Verweis auf *Amor y pedagogía* interpretieren.

⁷⁹ Ebd., S. 78–79.

In diesem Abschnitt bleibt unklar, ob Julia tatsächlich existiert oder den ebenfalls nur sparsam dargestellten Schreibeakten des Schriftstellerprotagonisten entspringt. Vielmehr sind alle Beteiligten und ihre Umwelt genauso unreal wie literarisch: „Mentira todo y falsedad“, „palabras todo“. In gewisser Weise findet sich bei Domenchina ein radikaler Konstruktivismus, der allerdings – anders als bei Azorín – auf der Ebene der *histoire* noch plausibilisiert werden muss, in diesem Fall durch freudianische Träume, Hypnosen und Medikamenteneinfluss.⁸⁰

Auffallend häufig fällt in *La túnica de Neso* das Wort *Lüge*: Auf nachgerade archaisierende Weise wird Fiktion unter Anwendung eines nicht näher spezifizierten Wahrscheinlichkeitskriteriums mit Unwahrheit gleichgesetzt, sodass der Protagonist selbst in seiner vermeintlichen Fiktivität zur Lüge wird. Dessen scheint er sich gelegentlich bewusst, ohne dass jedoch die textuellen Hinweise ausreichen würden, ihm ein metaleptisches Figurenbewusstsein zu attestieren. Arturo erklärt, er sei „un personaje inverosímil“⁸¹, erwacht aus dem Traum von seiner verstorbenen ersten Liebe Carmen und ruft zu dieser: „Ten piedad de mi inexistencia.“⁸² Wahrheit und Täuschung liegen in *La túnica de Neso* nah beieinander: Julia, für die Arturo literarische Urheberschaft beansprucht, sieht sich selbst als wahrhaftig, eben weil sie es nicht ist. Ihre Körperlichkeit in *carne y hueso* – hier lässt sich zu Recht ein Unamuno-Bezug vermuten – schließt ihre Irrealität keineswegs aus:

Julia es la más falsa de mis heroínas. Encarnó para hacerme sentir la doblez y vacuidad de mi arte. Tiene razón Beneyto. Yo no escribo novelas: forjo calumnias. Julia es una falacia de carne y hueso. Julia, por eso mismo, se supone una definitiva verdad. ¿En qué mala hora habré yo engendrado a Julia?⁸³

Diesen Konstruktivismus beschreibt der Protagonist selbst – unklar bleibt, ob in kritischer Distanz – und thematisiert seine fehlende emotionale Involviertheit. Sein Leben habe er zu einer Romanfiktion gemacht und so erreicht, dass ihn Ereignisse nur noch in dem Maße affizierten, in dem auch ein geübter Leser vom Schicksal der Figuren berührt werde, mit denen er sich identifiziere:

Estoy muy mal. [...] Vuelvo, pues, a mi historia. [...] Débil de carácter, y por miedo a inspirar lástima, hice de mi vida y de la de mis prójimos una lamentable ficción novelesca, logrando de esta suerte, tras de esfuerzos increíbles, que las vicisitudes

⁸⁰ Entsprechende Textstellen sind zahlreich. Vgl. etwa folgenden Traummonolog Arturos: „El hombre dice: Yo existo. Pero, ¿existe en rigor? Y por otra parte, ¿qué significa eso de existir? El mismo cuerpo, lo que llamamos cuerpo, a lo mejor no existe. ¿Que cómo que no existe? ¡Quién sabe! A lo mejor, nada de cuanto nos rodea, existe“ (ebd., S. 135–136).

⁸¹ Ebd., S. 141. Die Formulierung erinnert an Ramón Gómez de la Sernas Roman *El doctor inverosímil* von 1921, in dem – unter anderen Vorzeichen – ebenfalls der medizinische Diskurs aufgerufen wird.

⁸² Ebd., S. 138.

⁸³ Ebd., S. 141.

del vivir ajeno, y aun las del propio, no me afectaran sino en la medida que preocupan y afectan a un lector ya muy leído las peripecias del ente de ficción o personaje con el que no se ha llegado a identificar.⁸⁴

All diese Passagen von Erzähler- und Figurenrede verhandeln ontologischen Zweifel, die Frage nach Fakt und Fiktion sowie die Rolle von Leser:innen, sind dabei aber nicht metaleptisch. Sie transportieren stattdessen einen Diskurs, der unmissverständlich mit der Metalepse verbunden ist und in Form von intertextuellen Verweisen auf Shakespeare, Unamuno und andere zu einem gattungskonformen, vielleicht sogar gattungskonstitutiven, und folglich selbstverständlichen Teil moderner Erzähltechnik avanciert.

In den Paratexten zu *La túnica de Neso* kommt es zu einem ähnlich habitualisierten Aufrufen der Metalepse, das mit Blick auf die Geschichte unmotiviert und dennoch an herausgehobener Stelle platziert ist. Dem Roman vorgeschaltet ist eine Widmung, die den Text als Herausgeberfiktion kennzeichnet:

A ALBERTO DIAZ DE GUZMAN

Este libro es uno de los „apócrifos“ o „vergonzantes“ de Juan Miguel Anssorena – escritor plurinucleado y de enjundia, hasta hoy inédito –, y, a la vez, y de hoy más, se incluye en los plúteos de mi opera spuria. Juan Miguel y yo nos atribuimos mutuamente, con recíproca animosidad, el maravilloso engendro, que, en fin de cuentas, y como trasunto onírico, y un si no es freudiano, de un vivir patológico, quizá sea obra de cualquier „inconsciente“.⁸⁵ Por lo que yo, que soy su padre putativo, lo pongo bajo la salvaguardia de su nombre ilustre. Además, quienquiera que fuere el autor, es su amigo, y está en deuda con usted, pues usted – en carta dirigida al héroe de la narración – hubo de sugerirle el bello e insustituible título que es gala y orgullo de esta obra maestra.

J. J. D.⁸⁶

Alberto Díaz de Guzmán kehrt als Figur in den Romanen Ramón Pérez de Ayala des Öfteren wieder, Juan Miguel Anssorena dagegen ist unbekannt. Diesem Unbekannten wird die Urheberschaft des Romans zugesprochen, die J. J. D. im selben Atemzug wieder relativiert: Der Roman sei Werk eines nicht zuordbaren Unterbewusstseins. Der letzte Satz richtet sich an Guzmán, der mit der Romanfigur Albertos gleichgesetzt wird. Dieser hatte dem Protagonisten Arturo kurze Zeit vor dessen Ende einen Brief geschrieben, in dem er die Neurasthenie als das Nessoshemd seines Freundes bezeichnet:

⁸⁴ Ebd., S. 261.

⁸⁵ Sic. Die Syntax in diesem Satz ist eigentümlich.

⁸⁶ Ebd., S. 5 (Herv. im Original).

De súbito se acuerda [sc. Arturo] de Herakles y de un amigo – Alberto – que, días atrás, le escribió: „Mucho me duele saber que usted no ha sabido todavía despojarse de esa túnica de Neso, vulgarmente llamada neurastenia“.⁸⁷

Nun verhalten sich Brief und Widmung dem präsentisch erzählten Romangeschehen gegenüber nachzeitig, sodass der Brief Albertos an Arturo an sich nichts Paradoxes hat. Zieht man jedoch in Betracht, dass der Haupttext des Romans in seinem ontologischen Status als instabil gelten muss, dann ist auch der in der Geschichte nachzeitige Apparat von Paratexten nicht klar in seiner Valenz.

Der zweite dem Roman vorangestellte Paratext unterstützt diese Ambiguität weiter: In einer *Noticia autobiográfica*, deren erste Hälfte aus Zitaten von Pascal, La Rochefoucauld, Jean Cocteau, einem gewissen J. J. D. und Shakespeare besteht, erklärt ein (nun ausgeschriebener) Juan José Domenchina, Autor der Geschichte, Juan Miguel Anssorena sei eine seiner Figuren und habe sich pirandellisch aus einem noch nicht erschienenen Werk befreit: „Y que el autor de ‚La túnica de Neso‘, Juan Miguel Anssorena, es uno de mis personajes inéditos, que se salió pirandelianamente del dédalo de un manuscrito para vivir y escribir por su cuenta.“⁸⁸ Der Haupttext des Romans wird so ein weiteres Mal in seiner Autorität relativiert, ist sein Autor doch fiktiv und seinerseits die literarische Schöpfung eines Erzählers Domenchina, obwohl dieser nur in den Paratexten auftritt und die Schöpfungsgeschichte Anssorenas nicht erzählt. Der Verweis auf Pirandello lässt sich mit Blick auf den Kerntext nur als Katalysator eines semantischen Komplexes literarisch modellierter Irrealitäts- und Inauthentizitätserfahrung interpretieren. Wie auch ein Jahr später bei Bacarisse, wirkt der Pirandello-Verweis hier obligatorisch, erschöpft sich aber gleichzeitig in seiner Toposhaftigkeit.

5.1.3 Mauricio Bacarisses *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931): Versuch eines Epilogs

Mauricio Bacarisse Casulá war, anders als Domenchina, seinen Zeitgenoss:innen mit Sicherheit bekannter als uns heute. José Gutiérrez Solanas Gemälde der Tertulia des Café Pombo zeigt ihn neben Ramón Gómez de la Serna;⁸⁹ auf der berühmten, Pepín Bello zugeschriebenen Fotografie anlässlich des Góngora-Jubiläums 1927 im *Ateneo* von Sevilla erscheint er mit Jorge Guillén und Federico García Lorca.

⁸⁷ Ebd., S. 323.

⁸⁸ Ebd., S. 7–8.

⁸⁹ Dazu ausführlicher Roberto Pérez: *Ramón Gómez de la Serna y Mauricio Bacarisse. Historia de una amistad*, in: *Letras de Deusto* 42 (1988), S. 113–125, der anhand unveröffentlichter Korrespondenz zwischen Ramón Gómez de la Serna und Bacarisse deren Freundschaft nachvollzieht.

Neben seinen eigenen Werken, die anfangs noch der modernistischen Dichtung zuzuordnen sind und kaum Aufsehen erregt haben, bestehen Bacarisses Veröffentlichungen vor allem in Übersetzungen aus dem Französischen, das er wohl aufgrund seiner Herkunft entweder muttersprachlich beherrschte oder auf höchstem Niveau während seiner Zeit auf dem französischen Gymnasium in Madrid erlernt hatte.⁹⁰ 1919 übersetzte er Auguste de Villiers de l'Isle-Adams *Ève future*, 1921 Verlaines *Poètes maudits*.

Die wenige Literatur, die sich über den Autor findet, zeichnet ihn als tragische Figur: Für seinen einzigen Roman, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931), wurde ihm 1931 der *Premio Nacional de Literatura* verliehen, allerdings erst wenige Stunden vor seinem frühen Tod (Bacarisse wurde 36 Jahre alt und starb nach kurzer Krankheit).⁹¹ Das Auswahlkomitee des Literaturpreises, so liest man zuweilen, habe seinen Tod abgewartet, die Vergabe sei gänzlich intransparent vorbereitet worden.⁹² Kurz zuvor noch hatte Fernando Vela, der verantwortliche Herausgeber der von Ortega ins Leben gerufenen Romanserie *Nova Novorum* eine Vorstufe des Romans abgelehnt, was zum Zerwürfnis zwischen Bacarisse und ihm führte.⁹³ Die zahlreichen Nachrufe vom Februar 1932 allerdings preisen Bacarisse vielmehr als ein Genie, dessen Potenzial sich gerade zu entfalten begonnen hatte:

La muerte le cerró los ojos cuando el lauro triunfal llegaba a coronar las arduas jornadas de su esfuerzo. El Premio Nacional de Literatura, otorgado a Bacarisse por su novela „Los terribles amores de Agliberto y Celedonia“, ha sido gloria póstuma para este poeta inclaudicable, quijote [sic] del arte nuevo.⁹⁴

⁹⁰ Sehr detailreich zeichnet Roberto Pérez: *Mauricio Bacarisse. Una biografía*, in: *Letras de Deusto* 105 (2004), S. 87–139, die Biographie des Autors nach.

⁹¹ Pérez: *Mauricio Bacarisse. Una biografía*, a.a.O., S. 109. Ob Bacarisse von der Preisverleihung noch erfahren hat, ist unklar.

⁹² Ich stütze mich hier auf die Ausführungen in Jordi Gracia: *Mauricio Bacarisse o el arte de la reticencia*, in: Bacarisse, Mauricio: *Obras*, hg. von Jordi Gracia, Madrid 2004, S. XI–LV, auf den für weitere biographische Details verwiesen sei. Für einführende Bemerkungen zu Bacarisses Lyrik siehe insbesondere Roberto Pérez: *Mauricio Bacarisse y la generación del 27*, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 450 (1987), S. 121–137, dessen Hauptziel es ist, Bacarisses Zugehörigkeit zur sogenannten Generation von 1927 zu beweisen.

⁹³ Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*, a.a.O., S. 76, und Pérez: *Mauricio Bacarisse. Una biografía*, a.a.O., S. 108. Bacarisse selbst schreibt im Vorwort zu *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*: „Trabajo perdido. La novelita no gustó al Sr. García Vela y no se publicó. No me entristeció el contratiempo porque no diputo infalible al antedicho censor asturiano“ (Mauricio Bacarisse: *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, Madrid/Barcelona 1931, S. 5).

⁹⁴ Ohne Autor: *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia. Mauricio Bacarisse y la gloria póstuma*, in: *Ahora* [Madrid] (20.02.1932), S. 18.

Die Bemerkung eines anderen Kritikers, Bacarisses kurzes Werk habe einen so hohen Wert, dass ihm ein „puesto destacadísimo“ in der spanischen Literaturgeschichte sicher sei, hat sich allerdings nicht bewahrheitet – Bacarisse ist heute weitestgehend vergessen.⁹⁵

Bacarisses einziger Roman, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, ist Ramón Gómez de la Serna gewidmet, seinem Mentor und *contertulio* aus dem Café Pombo. Bereits in der Widmung wird der metapoetische Gehalt deutlich: Ramón hatte 1923 seinen metaleptischen Roman *El novelista* publiziert und bildet so für Bacarisse nicht nur persönlich, sondern auch literarisch einen Anknüpfungspunkt. Die Haupthandlung des Romans ist schnell zusammengefasst: Agliberto führt eine Beziehung mit Celedonia, ist aber eigentlich verliebt in Mab. Der Roman ist voll von metapoetischen Kommentaren, Leseranreden, expliziten wie impliziten intertextuellen Verweisen und, wie auch Domenchinas *La túnica de Neso*, mit knapp 350 dicht bedruckten Seiten verhältnismäßig lang. Die folgende Analyse kann dem Roman als Ganzem also keinswegs gerecht werden und stützt sich ausschließlich auf die metaleptischen Momente im vorletzten Kapitel, dem *Intento de epílogo*.

In diesem „Versuch eines Epilogs“ besucht der Protagonist Agliberto seinen Erzähler, und zwar zunächst nicht in der Absicht, mit diesem über seinen Seinsmodus zu diskutieren, sondern um von dessen Schriftstellerexpertise in Liebesdingen zu profitieren. Das Kapitel versammelt zahlreiche ironische Verweise auf Unamuno und Pirandello: So wird im ersten Satz schon deutlich, dass Agliberto – anders als Augusto in *Niebla* – weit davon entfernt ist, sich das Leben zu nehmen. Er kommt mit roter Nelke im Knopfloch. Agliberto wird von seinem Erzähler nicht einmal erkannt („¿Quién es usted y qué desea?“⁹⁶) und muss darüber hinaus dessen Verdacht abwehren, er ziele auf eine weitere lästige metaliterarische Diskussion ab:

⁹⁵ „[L]a obra que ha dejado, aunque corta, posee un alto valor, que asegura a Bacarisse puesto destacadísimo en nuestra historia literaria“ ([„Herce“]: *Mauricio Bacarisse*, in: *Luz* [Madrid, 05.02.1932], S. 4). Vgl. auch Melchor Fernández Almagro: *Laureles póstumos. Mauricio Bacarisse*, in: *La Voz* [Madrid] (22.02.1932), S. 1. Auch die deutsche Romanistik reagierte damals auf Bacarisses Tod. Walter Pabst schrieb im Juni 1931 (unter dem Pseudonym F. W.): „Mauricio Bacarisse ist im Februar in Madrid im besten Mannesalter gestorben. [V]on 1919 an nahm er eine bewußtere Haltung im Sturm und Drang der literarischen Fortschrittsbewegung an, die er als Mahner in geregelte Bahnen zu lenken suchte“ (Pabst, Walter [Pseud. „F. W.“]: [Ohne Titel], 1931, mit Quellenvermerk *Die Literatur* 33.9 [Juni 1931], als Beilage im Exemplar Mauricio Bacarisse: *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, a.a.O., in der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, Nachlass Walter Pabst, Sign. 88/93/37013[0]).

⁹⁶ Bacarisse: *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, a.a.O., S. 333. Ich zitiere aus der Erstausgabe, der Roman findet sich allerdings auch in der einfacher zu beschaffenden (ebenfalls nicht kritischen), von Jordi Gracia besorgten Ausgabe von Bacarisses *Obras* (Mauricio Bacarisse: *Obras*, hg. von Jordi Gracia, Madrid 2004, S. 121–420).

– ¡Ah, ya! ¿Viene usted a brindarme su novela para que la descifre y orqueste?
 – No, señor. Yo no soy un personaje pirandelliano. Soy más sencillo y concreto; yo no vengo a incorporarme a la producción de usted y a pedirle tampoco que intervenga en la creación de hechos que pertenecen a mi carácter y destino. Con que me dé su diagnóstico y receta me basta. Mi propósito no es originarle sinsabores y espero de su amabilidad que procure no ocasionarme ninguno, porque...⁹⁷

Agliberto ist das, was Domingo Ródenas de Moya im Zusammenhang mit Jarnés' *Teoría del zumbel* „el personaje autónomo post-pirandelliano“ nennt – „es decir, privado de angustia o agonía existencial.“⁹⁸ Die Figur wiederholt, dass sie nur einen persönlichen Rat einholen möchte, worauf der Erzähler antwortet: „¿Así que usted estima que nosotros, los novelistas, tenemos consulta abierta, bufete o clínica para cualquier conflicto o dolencia?...“⁹⁹ Hier handelt es sich um ein verschleiertes Zitat aus Pirandellos Novelle *La tragedia d'un personaggio*: „È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle. Cinque ore, dalle otto alle tredici.“¹⁰⁰ Der Humor dieses Pirandellozitats resultiert daraus, dass sich der (erzählte) Erzähler von *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* eingangs vom Verhalten pirandellischer Autoren völlig distanziert, Desinteresse vortäuscht, jedoch dann, scheinbar unwissentlich, Pirandello wiedergibt – was den Rekurs auf diesen zum abgegriffenen Gemeinplatz degradiert. Die Ironie wird nicht fortgesetzt. Agliberto lässt es sich nicht nehmen, seinem Erzähler gegenüber einen beinahe literaturwissenschaftlichen Kommentar anzubringen, der zwar wegen seiner erstaunlichen Terminologie bemerkenswert ist, letztlich den Humor des Kapitels aber auf eine literale Ebene zurückholt: „No pretenda engañarme, señor Novelista, con tanto pirandellismo. No intente persuadirme de que el contenido de las novelas es la misma vida *textual* y en bruto del personaje.“¹⁰¹

Auch Unamunos Schreiben wird in Figurenrede kommentiert: Aglibertos Behauptung, die meisten Schriftsteller setzten wohl ihre ganze Kraft – und die ihrer Figuren – ein, um die Protagonisten am Ende zur Hochzeit zu bringen, enthält eine Anspielung auf *Niebla* (denn hier stirbt der Protagonist und die Geliebte heiratet einen anderen): „No ignoro que hay ciertos escritores amargos a los que repugna tal desenlace. Pero es porque son unos pesimistas o son terapeutas de distinta laya.“¹⁰²

Ungeachtet des kritischen Potenzials von *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* bleibt offen, ob Bacarisses Roman eine innovative Alternative oder

⁹⁷ Bacarisse: *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, a.a.O., S. 333.

⁹⁸ Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 189–190 (Klammersetzung aufgehoben).

⁹⁹ Bacarisse: *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, a.a.O., S. 334.

¹⁰⁰ Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*. In *appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a.a.O., S. 167.

¹⁰¹ Bacarisse: *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, a.a.O., S. 335 (Herv. im Original).

¹⁰² Ebd., S. 334.

Weiterentwicklung von Pirandellos und Unamunos Technik bietet. Agliberto erklärt zwar, anders als Augusto in *Niebla*, er wolle den Fortgang des Romans nicht ändern, tut dies durch sein Auftreten beim Erzähler aber natürlich dennoch, denn dieser konzipiert in Reaktion auf Aglibertos Vorsprechen zwei alternative Romanenden. Das zweite der möglichen Szenarien tritt ein (Agliberto entscheidet sich für Celedonia), allerdings nicht ohne ein vorangehendes Streitgespräch zwischen Erzähler und Figur. Dieses entspricht dann ziemlich genau dem Modell Pirandellos oder Unamunos: „¡Esto es repugnante!“, schreit Agliberto den Schriftsteller an, „¡Nunca se ha visto a un novelista tratar con igual desconsideración a un personaje!“¹⁰³

Bacarisse ist durchaus bewusst, dass pirandellisches Figurenbewusstsein 1931 schon als abgegriffen wahrgenommen werden kann und dementsprechend ironisiert er es. Die entstandene Leerstelle wird aber nicht gefüllt, sodass das Romanende in das Muster zurückfällt, das es selbst kritisiert. Auch wenn Bacarisse sich für seinen *Intento de epílogo* also den sonst in der spanischen Avantgardeforschung so abgenutzten Vorwurf des Epigontums gefallen lassen muss, ist der Umgang mit seinen literarischen Vorbildern keineswegs uninteressant. Der „Versuch eines Epilogs“ zeigt vielmehr, welchen Stellenwert Unamuno und Pirandello auch knapp zwei Jahrzehnte nach *Niebla* und der *Tragedia d'un personaggio* für den Verständnishorizont von Avantgarderomanen in Spanien immer noch haben. Dies gilt auch für Domenchina: Wo das Paradigma Pirandellos nicht weiter emuliert werden kann, dort müssen Autoren diesen erst recht zitieren, um sich so einerseits in eine klare Filiationslinie literarischer Innovation zu stellen und andererseits den Vorwurf des Plagiats im Vorhinein abzuwehren. Paratexte bieten sich hierfür besonders gut an, können Verweise in ihnen doch zumeist gleichermaßen ironisch gelesen wie auch als Würdigung verstanden werden.

5.2 Ramón Gómez de la Serna: *El novelista* (1923)

Ramón Gómez de la Serna bedarf keiner Einführung. Giménez Caballero gestand dem Schriftsteller zu Recht in seinem *Universo de la literatura española contemporánea* eine eigene Galaxie zu, in der er ihn metonymisch nur mit seinem ikonischen Scheitel und dem Namen desjenigen Ortes abbildet, in dem sich der Kosmos der spanischen Avantgarden verdichtete: *Pombo*. Die überraschend geringe Beschäftigung seitens der Hispanistik mit Ramóns Romanen hat die Forschung zwar stets beklagt,¹⁰⁴ zu einer adäquaten Erschließung seines Prosawerkes

¹⁰³ Beide Zitate ebd., S. 340.

¹⁰⁴ Domingo Ródenas de Moya: *El novelista de Ramón Gómez de la Serna en la impugnación del modelo narrativo realista*, in: *Revista Hispánica Moderna* 52.1 (1999), S. 77–95, liefert einen konzisen Forschungsüberblick zu Gómez de la Sernas Werk im Allgemeinen (S. 77–80) und zu *El novelista* im Speziellen (S. 81–82). Außer ihm befasst sich mit dem Roman erzähltheoretisch auch Spire: *Transparent*

ist es aber immer noch nicht gekommen. Der Roman, der im Folgenden interessiert, ist davon nicht ausgenommen.

El novelista, 1923 veröffentlicht und Valéry Larbaud gewidmet, beschreibt das literarische Schaffen des Schriftstellers Andrés Castilla. Eine nicht weiter modellierte heterodiegetisch-extradiegetische Erzählinstanz schildert in einer Rahmehandlung kurz Castillas Überlegungen zur literarischen Themenfindung, seine Schreibreisen, die ihn unter anderem nach London, Paris und Lissabon führen, sowie verschiedene Begegnungen, auch mit seinen Figuren. Unterbrochen wird diese recht rudimentär gehaltene Rahmengeschichte von knapp über 40 metadiegetischen Texten Castillas, die den eigentlichen Romanumfang ausmachen (es finden sich Kapitel von teils vollendeten, teils verworfenen Erzählungen aller

Simulacra, a.a.O. (zu beiden siehe unten in diesem Kapitel). Einige Einzeldarstellungen seien darüber hinaus hervorgehoben: John A. McCulloch: *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York/Washington/Bern u. a. 2007, liest *El novelista* als paradigmatischen Roman der literarischen Moderne, bietet aber wenig neue Thesen. Robert C. Spires: *New Art, New Woman, Old Constructs: Gómez de la Serna, Pedro Salinas, and Vanguard Fiction*, in: *Modern Language Notes* 115.2 (2000), S. 205–223, weist unter anderem anhand von *El novelista* nach, dass die Revolutionierung von Schreibtechniken im *arte nuevo* nicht einhergeht mit einem Hinterfragen klassischer Geschlechterrollen. Azucena López Cobo: *De Einstein a Gómez de la Serna. La Teoría de la Relatividad y el secreto del arte moderno*, in: *Arbor* 183.728 (2007), S. 911–921, stellt einige erhellende Hypothesen zu Gómez de la Sernas Vertextung von Einsteins Relativitätstheorie am Anfang von *El novelista* vor (Einstein hatte 1923 in Anwesenheit von Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu und Gregorio Marañón in der *Residencia de Estudiantes* gesprochen). Für eine relativ ausführliche Analyse der Binnengeschichten und überzeugende Bemerkungen zu Ramóns Neuerungen in *El novelista* siehe Mercedes Tasende: *Innovación y tradición en la novelística de Andrés Castilla*, in: *Letras peninsulares* 7.3 (1995), S. 569–585. Für eine kritische Diskussion der irreführenden Annahme, Andrés Castilla sei das fiktive Pendant zum realen Ramón, siehe bereits Marilyn D. Rugg: *The Figure of the Author in Gómez de la Serna's El novelista*, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 14.1 (1989), S. 143–159 (dagegen aber Carolyn Richmond: *Ramón Gómez de la Serna, novelador de El Novelista*, in: Vilanova, Antonio [Hg.]: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21–26 de agosto de 1989*, Barcelona 1992, S. 209–214, die den Roman als *autobiografía novelada* liest, und José Enrique Serrano: *The Theory of the Novel in Ramón Gómez de la Serna's The Novelist*, in: Harris, Derek [Hg.]: *The Spanish Avant-Garde*, Manchester/New York 1995, 27–38, der in Ramón das „alter ego“ Andrés Castillas [S. 36] sieht). Alan Hoyle: *Ramón Gómez de la Serna: Avant-Garde Novelist Par Excellence*, in: Lough, Francis (Hg.): *Hacia la novela nueva*, a.a.O., S. 61–77, versucht in seinem Beitrag nachzuweisen, dass *El novelista* die Umsetzung von Ortegas poetologischen Prinzipien sei, berücksichtigt aber den ontologischen Unterschied zwischen Binnen- und Rahmengeschichte nicht.

Genres, von Liebes- über Detektivgeschichten). Am Ende des Gesamttextes steht Castilla Ruhestand auf einem süditalienischen Anwesen.

El novelista ist ein metafiktionales Werk, dessen narrative Anlage (Rahmen- vs. Binnengeschichte) und thematischer Schwerpunkt (Tätigkeit eines Schriftstellers) metaleptische Strukturen begünstigt. Diese sind vergleichsweise unspektakulär, insbesondere da sie nicht selten metaphorisch zu deuten, und damit auch unter Ansetzen realweltlicher Kriterien nachvollziehbar sind, etwa dann, wenn der Schriftsteller-Erzähler durch die Stadt flaniert und ‚seinen Figuren‘ zusieht, bevor er sie zu Papier bringt. Hier ist offensichtlich, dass es sich um eine simple Metapher für die Inspiration eines allem Anschein nach dem literarischen Realismus verpflichteten Schriftstellers handelt, der durch detailgenaue Beobachtung seinen Stoff findet (1). Ungewöhnlicher muten Episoden an wie jene, in denen der *novelista* eine Annonce schaltet, um eine „mujer abnegada“ aufzutreiben, die er für eines seiner Projekte benötigt (2). Ist auch dies noch nicht unbedingt logikwidrig, so stehen spätestens diejenigen Stellen klar im Verdacht, metaleptisch zu sein, in denen sich die Figuren mit ihrem Autor Castilla über den Fortgang oder die Vorgeschichte ihres Lebens über den jeweiligen Romananfang (oder sein Ende) hinaus unterhalten. Unter Umständen können die Paradoxien auch an solchen Stellen zugunsten einer naturalisierenden Lektüre aufgelöst werden, allerdings meist nur unter Ansetzen einer Interpretation, die sehr große Textanteile als Allegorie des Schreibaktes auffasst. Unabhängig davon, ob man diese Stellen als Metalepsen identifiziert oder nicht, die Funktionalisierung ist dieselbe: *El novelista* konzeptualisiert schriftstellerische Arbeit als konstante Affizierung von Erzählwelt und erzählter Welt, von Diegese und Metadiege (3).

(1) Die Welt, in der Andrés Castilla lebt, ist ein potenzieller Roman, bevölkert von Figuren, die nur entdeckt und zu Papier gebracht werden wollen: „Caminaba por la realidad supuesta como por una novela de magia [...]“¹⁰⁵ Diese Art der Weltwahrnehmung eines Schriftstellerprotagonisten ist für metaleptische Texte typisch, auch wenn sie textstrukturell nicht zu Metalepsen führen muss. Gómez de la Serna lässt seinen Andrés Castilla ziellos durch Madrid und Lissabon flanieren, um mögliches Romanpersonal ausfindig zu machen.¹⁰⁶ Wenig erfolgversprechend sind dabei Cafés, weit inspirierender hingegen, so der Erzähler später, Gefängnisse, Schulen für Taubstumme und Kinderheime:

¹⁰⁵ Ramón Gómez de la Serna: *El novelista*, Madrid 1946, S. 109. Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Erzähler hier von einer „realidad supuesta“ spricht, während seine Figur Castilla naiverweise des Öfteren versucht, den eigenen Geschichten ein Mehr an ‚Realität‘ einzuhauchen: „En la novela había párrafos que la daban *mayor realidad*: [...]“ (ebd., S. 94, meine Herv.).

¹⁰⁶ Die Reise nach Lissabon wird beschrieben in Kapitel 34, *La ciudad de los personajes de novela*: „El novelista paseaba por Lisboa como el que busca la pareja de un candelabro que le dejó su abuelo, es decir, lo inencontrable entre lo inencontrable. [...] Todas las numerosas ventanas de la ciudad eran como personajes de novela, verdaderos personajes de novela“ (ebd., S. 201).

El novelista buscaba por los cafés sus personajes y no los encontraba. En los cafés llevan una vida silenciosa, hipócrita y morigerada los personajes de novela. En los cafés están como de incógnito, aprovechando un rato en que pueden no tener ninguna responsabilidad.

[...]

Sólo en el Café del Gran Hotel, un café híbrido lleno de gentes mezcladas, de razas distintas, aparecían algunos tipos de novela.¹⁰⁷

Erzählerisch wird die Interaktion zwischen Autor und potenziellen Figuren unterschiedlich ausgestaltet. Einmal ist Andrés Castilla erschöpft von der Inspiration, die seine potenziellen Figuren in ihm auslösen: „El novelista, por fin, cansado, hastiado del gran café, huía de aquella posible novela con la que le tentaba el café cosmopolita.“¹⁰⁸ Ein anderes Mal erschreckt er seine Mitmenschen, denen schnell klar wird, dass sie möglicherweise bald einen literarischen Tod sterben werden, wie beispielsweise eine Señora in Kapitel 10: „[C]uando la¹⁰⁹ dijo que era novelista ella se echó a llorar, rogándole que no dijera nada y, sobre todo, que no la matase al final de la novela.“¹¹⁰ An mehreren Stellen im Text tritt der Schriftsteller in eine empathische Gemeinschaft mit seinen Figuren, wie etwa zu Anfang des 24. Kapitels: „El novelista tenía la pena de quien está dentro de un agrio drama de familia. Tenía el gesto torcido del insomne que va sacando de su mal sueño ojos oblicuos. Sentía las imprecaciones de don Daniel *como algo que le hacía daño a él mismo*.“¹¹¹ Schriftstellerische Immersion in den Gegenstand wird dabei nicht selten zur Obsession: „Tenía que libertarse de la novela, lograr emigrar de ella.“¹¹² Die Kontiguität und Simultaneität von Autor und Figur wird durch solche Formulierungen betont, genauso wie durch transgressive Fügungen, die in *El novelista* nicht mehr im Sinne eines Strangwechselmanövers funktionalisiert werden, sondern für sich stehen.¹¹³ An den meisten dieser Stellen bleibt die Logik jedoch gewahrt, etwa wenn Castilla „seinen Protagonisten Rafael verheiratet“. ¹¹⁴ Andere Passagen, die auf den ersten Blick denselben Regeln folgen, bieten hingegen Interpretationsspielraum im Sinne eines metaleptischen Nachlebens von Figuren: Das Ende des metadiegetischen Romans *El barrio de Doña Benita* fällt in das elfte Kapitel von *El novelista* und schildert, wie Rafael die beiden anderen Figuren Fernando und Rosario erschießt. Mit dieser Szene endet die Binnengeschichte (auch das Wort „Fin“ erscheint am Ende des metadiegetischen Textes)

¹⁰⁷ Ebd., S. 62.

¹⁰⁸ Ebd., S. 63.

¹⁰⁹ Sic., Gómez de la Serna ist *laísta*.

¹¹⁰ Ebd., S. 64.

¹¹¹ Ebd., S. 150 (meine Herv.).

¹¹² Ebd., S. 162.

¹¹³ Auch klassische Strangwechselformulierungen kommen vor: „Tenía que volver a encontrar a sus siamesas después de pasados muchos días para encararse bien con sus primeros y más difíciles conflictos de la pubertad“ (ebd., S. 230).

¹¹⁴ „Había casado a Rafael, había pintado la escena divertida de la boda [...]“ (ebd., S. 80).

und die Rahmengeschichte setzt wieder ein. Der Schriftsteller habe den Roman beendet und gehe nun auf die Straße: „Huía así de Rosario y Fernando, que se desangraban sobre la alfombra del despacho [...]“, lautet die erste Hälfte des Schlusssatzes von Kapitel 11. Ist diese neuerliche Flucht des Autors, besonders mit Blick auf die Nachzeitigkeit der Rahmenhandlung, plausibilisierbar im Sinne einer psychischen Affizierung durch die gerade vollendete Geschichte, so impliziert die zweite Hälfte dieses Satzes mit dem Hinweis auf eine spätere Autopsie, dass sich die Handlung von *El barrio de Doña Benita* noch weiter fortsetzt: „y en cuyos vientres la autopsia encontraría el arroz con conejo de la cena de bienvenida.“¹¹⁵ Man könnte einwenden, dass es sich hier um eine nicht weiter problematische Gedankenwiedergabe eines Autors handelt, der über die hypothetische Zukunft seiner Figuren jenseits des Romanendes hinaus sinniert – ein berechtigter Einwand. In dem noch genauer zu erörternden Ko- und Kontext von *El novelista* jedoch stehen derlei Episoden binnenpragmatisch im Verdacht, metafiktionale – vielleicht sogar metaleptische – Lesarten anzuregen. Zu dieser Häufung von Andeutungen metaleptischer Sachverhalte gehören auch Passagen wie die, in denen eine Leserin Castilla besucht und ihm erzählt, sie habe davon geträumt, wie die Protagonistinnen seines Romans *Dos cachorras* aus dem Buch entflohen seien und versucht hätten, sich mit zwei Anstecknadeln umzubringen. Auch hier wird, bindendiegetisch, Identifikation mit und Immersion in den Text thematisch: „Una vez obsesionada por la novela soñé que las protagonistas salían del libro y disputaban y se querían matar con dos alfileres negros.“¹¹⁶

(2) Im zehnten Kapitel – programmatisch *En busca de personajes* benannt – stellt der Erzähler eine von Castillas präferierten Methoden zur Figurengewinnung vor: das Inserat. Die Versicherung, der Autor suche seine Figuren im echten Leben, damit diese nicht wie Stoffpuppen aussähen, ist ein klares Bekenntnis zu einer realistisch-naturalistischen Romanästhetik, das durch das Anzitieren des topischen Figurenbesuchs freilich konterkariert wird:

El novelista buscaba sus personajes con verdadero ahínco. Los buscaba en plena vida para que no tuviese que decirle nadie que eran muñecos de trapo.

Como su producción era escandalosa por su caudal, tenía que recurrir a sistemas extraordinarios. [...] Un día desesperado que necesitaba un modelo de mujer abnegada, escribió en los periódicos: „Se necesita mujer abnegada. Se gratificará a la mejor de las que se presenten.“ Y toda la tarde estuvo recibiendo mujeres abnegadas, encontrando en ellas materiales superiores a los que podía haberle prestado la imaginación.¹¹⁷

¹¹⁵ Ebd., S. 86.

¹¹⁶ Ebd., S. 126.

¹¹⁷ Ebd., S. 61. Die zitierte Textstelle wurde von Teilen der Forschung herangezogen, um die wenig überzeugende These eines ausgeprägten biographischen Substrats in *El novelista* zu untermauern (siehe Anm. 104).

Nicht nur durch den Titel des Kapitels *En busca de personajes* ist hier ein Bezug zu Pirandellos *Seis personajes en busca de autor* gegeben. Das terminlich organisierte Empfangen von Figuren erinnert einmal mehr an dessen Novelle *La tragedia d'un personaggio*, die Ramón zweifellos bekannt war. *El novelista* muss als einer der ersten Texte gelten, die den Pirandello-Bezug verarbeiten, und das sehr wahrscheinlich schon vor der eigentlichen Hochphase des ‚Pirandellismus‘ in Spanien. Zur Erinnerung: Die *Seis personajes* erlebten ihren Bühnenerfolg im Dezember 1923, im Januar 1924 veröffentlichte die *Revista de Occidente* die spanische Übersetzung der Pirandello-Novelle.¹¹⁸

(3) Kapitel IV von *El novelista, El protagonista de La Resina*, beginnt mit der Schilderung eines hartnäckigen Besuchers an der Tür des Schriftstellers. Es handelt sich um Alberto, den Protagonisten aus Castillas Roman *La Resina*, der dort allerdings Alfredo heißt. „El novelista, como hombre que acepta la imaginación, sabía que aquel hombre podía estar unido a él por vínculos profundos, aunque insospechables...“¹¹⁹

– No me conoce, aunque me debería conocer... Yo soy Alfredo, el personaje de su novela *La resina*...

– ¿Alfredo?

– Sí, Alfredo, aunque no me llame así; por más que también estoy en la A, pues yo soy Alberto...¹²⁰

Alfredo/Alberto erklärt dem Autor, er könne nach dessen Entdeckungen (der Text erklärt nicht, welche) nicht weiter „dort“¹²¹ leben (gemeint ist die Welt des Romans, in dem es offenbar um das Leben in der Harzgewinnung geht) und fügt hinzu, er habe sich von seiner Frau scheiden lassen. Alfredo/Alberto zitiert aus dem Roman, der sein Leben beschreibt, dann wörtlich und legt nach: „Ya ve que me sé su novela bien...“¹²² Nun steht er vor dem finanziellen Ruin und einem sinnentleerten Leben. Seine Lösung besteht darin, von seinem Autor nicht nur eine neue Tätigkeit zu fordern, sondern auch eine finanzielle Beteiligung an dem Erfolg des Romans. Dieser sei immerhin das beste Werk Castillas: „Dicen que ésa es su mejor obra... Por lo tanto, yo soy su mejor personaje... No me puede tratar como a un cualquiera...“¹²³

Der Besuch der Figur bereitet dem *novelista* ein schlechtes Gewissen und zugleich beschleicht ihn die unangenehme Ahnung, noch andere Protagonist:innen

¹¹⁸ In diesem Sinne können die Pirandello-Anspielungen bei Bacarisse (siehe oben, Anm. 97) stets auch als Verweise auf Gómez de la Serna gedeutet werden, dem *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* ja gewidmet ist.

¹¹⁹ Ebd., S. 26.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ „Y me he venido porque no podía seguir viviendo allí después de sus descubrimientos...“ (ebd.).

¹²² Ebd., S. 27.

¹²³ Ebd.

könnten ihn aufsuchen und Forderungen stellen. Dabei hatte er eigentlich gedacht, Alfredo sei eine marginale Figur:

¿Quién iba a decirle que aquel Alfredo, que había colocado en plena naturaleza para motivar la descripción de las faenas y la vida de una resinera llena del olor substancial del campo, iba a ser un tipo real y hasta casado con la adúltera?

Iba a tener que huir al extranjero para escapar a la venganza y a las peticiones de dinero a que iban a someterle sus personajes.¹²⁴

Natürlich kann man aus guten Gründen, wie Ródenas de Moya, darauf bestehen, dass es sich bei dieser und ähnlichen Passagen nicht um Metalepsen handelt, sondern um Metonymien.¹²⁵ Auch in Häsners engerem Modell käme es hier nicht zu

¹²⁴ Ebd., S. 28.

¹²⁵ Ródenas de Moya: El novelista *de Ramón Gómez de la Serna*, a.a.O., S. 92. Ródenas de Moya definiert Metalepsen als Transgressionen zwischen diegetischem und extradiegetischem (nicht zwischen diegetischem und metadiegetischem) Raum und bezieht sich implizit auf die Unterscheidung zwischen rhetorischen und ontologischen Metalepsen (siehe oben, Kap. 1.2.1.2): „La novela no desvela su propio íntimo funcionamiento, ni delata su ficcionalidad; la *sagrada cripta* de la enunciación no es violada en ningún momento, *ni se produce metalepsis entre el nivel extradiegético y el diegético*. La transgresión de las barreras ontológicas que suponen las entrevistas entre Andrés Castilla y sus personajes *no pasan de ser metalepsis representadas que no perturban lo más mínimo al lector porque no invaden su mundo actual ni, en consecuencia, problematizan su naturaleza*. El marco lógico-pragmático de la ficción permanece indemne“ (ebd., S. 84, meine Herv.) und: „[E]l hecho de que aquel [sc. Alfredo] sea un personaje hipodiegético y éste [sc. der *novelista*] diegético, quedando el nivel extradiegético intacto, priva a la metalepsis de toda trascendencia“ (ebd., S. 85). Ródenas de Moya, der sodann den Vergleich zu Unamuno zieht, ist natürlich zuzustimmen, wenn er die Metalepsen in Unamunos *Niebla* als weit radikaler einstuft als die in der Tat nur ‚erzählten‘ und naturalisierbaren Metalepsen in *El novelista*, die strenggenommen kaum mehr als ein kotextabhängiger Metalepsenverdacht sind. Zu kritisieren bleibt jedoch die Annahme, dass eine extradiegetische – als ‚real‘ verstandene – Welt überhaupt jemals in metaleptischen Texten affiziert werden könne sowie die aus diesem Irrtum abgeleitete Schlussfolgerung, *Niebla* sei durch eine solche Weltaffizierung metaphysisch-transzendent, *El novelista* indes nur oberflächlich-parodistisch motiviert. Diese Auffassung findet sich in Spire: *Transparent Simulacra*, a.a.O., S. 109, den Ródenas de Moya unterstützend heranzieht: „In switching the focus from the story to the conventions involved in telling stories, Gómez de la Serna takes special pains to undermine any transcendent implications arising from that process. Indeed, *El novelista* seems designed especially to disavow the metaphysical traces of Unamuno. To that end, Gómez de la Serna employs a series of strategies, some involving parody, with the aim of stressing art as pure diversion, as a game. Stated in another way, in *El novelista* he contrives to convey triviality where his predecessors labored to project transcendency.“ Diese Argumentation ist insofern problematisch, als dass

einer pseudo-performativen Affizierung der *discours*-Ebene durch die *histoire*. Naturalisierbar wäre das vierte Kapitel von *El novelista*, wenn man es als durchgehend metaphorisch gestaltete Beschreibung des literarischen Schaffensprozesses interpretierte. Alfredo/Alberto wäre in einer solchen Deutung eine in Castillas Welt reale Person, die den Autor zu seinem Buch inspiriert und dieses im Anschluss dann auch gelesen hat. Die Zusammenkunft von Autor und Figur käme einer Auseinandersetzung über die Rechte an der Geschichte gleich, wie sie auch realweltlich gelegentlich stattfindet. Die naheliegende Lesart ist dies allerdings nicht: Der Gesamttext *El novelista* gestaltet weit stärker jene Semantik aus, die eine metaleptische Auslegung stützt. So nennt nicht nur der Erzähler Figuren wie Alfredo/Alberto „personaje“ – auch dieser selbst bezeichnet sich so. Zudem sind die intertextuellen Verweise rezeptionsleitend: Die Begegnung mit Alfredo/Alberto verweist auf Unamunos *Niebla* (die Figur des Augusto ist deutlich aufgerufen), die personifizierte Inspiration, die sich lässig auf die Armlehnen von Castillas Stuhl setzt, funktioniert als Reminiszenz an Pirandellos ebenfalls anthropomorphisierte Phantasie:

Al quedarse solo Andrés dio una vuelta a la llave de la cerradura, y después, dirigiéndose a la cortina de la puerta que daba a la habitación de al lado, la abrió y dijo a alguien que esperaba allí:

– Ya puedes pasar... Estoy solo...

La Inspiración pasó y le abrazó, sentándose en el brazo del sillón.¹²⁶

Eine Strukturanalogie zur Zusammenkunft mit Alfredo/Alberto manifestiert sich im Besuch des Dr. Witerman (Kapitel 42), der seiner Frau, unwissend mit Zwillingen schwanger, bei der Geburt eine Tochter gestohlen und dieser in einem Experiment erfolglos das echte durch ein künstliches Herz ersetzt hatte. In der Passage bleibt bewusst im Unklaren, inwieweit Andrés Castilla in diese Tat eingebunden war. Es scheint, als wisse er von dem Raub der Tochter und von dem Plan, ihr das Herz zu entnehmen, nicht aber von dem Resultat des zweifelhaften Experiments. Witerman richtet sich an ihn mit den Worten „Tenemos que compartir el secreto...“¹²⁷ und macht deutlich, dass er kein Werturteil wünscht. Der *novelista* sei ja selbst auf ihn zugekommen, um eine gute Geschichte zu finden: „¡No irá usted a recriminarme por eso cuando al necesitarme usted acudí a su llamamiento

1. das Ausstellen des eigenen textuellen Konstruktcharakters keineswegs ausreicht, um dem Text Transzendenz abzusprechen (ein im Übrigen ohnehin nicht klar definierter Begriff, der wohl aus Ortegas *deshumanización del arte* übernommen ist),
2. sich die Unterscheidung hypodiegetisch-diegetisch (*El novelista*) vs. diegetisch-extradiegetisch (*Niebla*) narratologisch als unhaltbar erweist (und zudem im Hinblick auf den Parameter der Transzendenz ein für das Argument kaum hinreichendes Postulat darstellt) und 3. Parodie bei Unamuno genauso vorkommt wie bei Gómez de la Serna, aber zu keiner Zeit gleichzusetzen ist mit Trivialität.

¹²⁶ Gómez de la Serna: *El novelista*, a.a.O., S. 21.

¹²⁷ Ebd., S. 252.

para que construyese una buena novela!“¹²⁸ Gegen Ende des Kapitels überreicht Witerman dem Autor seine Visitenkarte mit einer holländischen Adresse. Dort könne er sich bei Gelegenheit die einbalsamierte zweite Tochter ansehen. Kapitel 42 ließe sich auch so interpretieren, dass Castilla zunächst die Geschichte einer (in seiner Welt) realen Person recherchiert und dann zu Papier gebracht hat. Angesichts der wiederholten Aussage des Doktors, dass nur er und der Autor das Geheimnis kennen,¹²⁹ leuchtet dies allerdings nicht ein: Nichts in *El novelista* macht uns glauben, dass es sich bei Andrés Castilla um jemanden handelt, der einen Kindesmord vertuschen würde. Abermals gibt der stark metafiktionale Kontext der metaleptischen Lektüre den Vorzug.

El novelista, soviel haben die punktuellen *close readings* gezeigt, tritt in einen literarisch-modernen, von metafiktionalem Strukturen getragenen Diskurs über die Darstellbarkeit und Erzählbarkeit von Welt ein, über die Arbeit von Schriftsteller:innen und deren Inspiration. Dies geschieht nicht auf naive oder epigonale Weise, sondern im Bewusstsein um einschlägige literarische Vorgänger wie Unamuno und Pirandello. Der Bezug auf diese wurde in der Forschung unterschiedlich bewertet, die Autoritäten auf dem Gebiet der spanischen Moderne sind sich allerdings darin einig, dass Ramóns Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern im Wesentlichen gescheitert ist. Robert Spire wirft Gómez de la Serna vor, er habe sein Werk im Versuch der Abgrenzung von anderen selbst konterkariert. Damit aber nicht genug: *El novelista* zeige die Unzulänglichkeiten der gesamten Avantgarden, die Spire anscheinend als geschlossene Bewegung begreift:

In his efforts in *El novelista* to separate himself from the likes of Unamuno, Valle-Inclán, Martínez-Ruiz (Azorín), Pérez de Ayala, and Baroja, Gómez de la Serna apparently feels forced to negate by means of parody many of their textual strategies (especially those of Unamuno initiated in *Amor y pedagogía*). That effort generally fails to negate the models, undermining instead the effectiveness of the proposed substitute. In fact, one can argue that *El novelista*, in many senses the standard-bearer of vanguard fiction, reveals the very limitations inherent in the movement that, at least in part, explain its short-lived existence.¹³⁰

Noch weiter geht Ródenas de Moya, der nicht nur von einem „*convencionalismo estructural* frente a *Niebla* o *Superrealismo* de Martínez Ruiz“¹³¹ spricht (was gerade mit Blick auf Azorín durchaus nachvollziehbar ist), sondern darüber hinaus erklärt, dass *El novelista* nur dann der Status eines der ersten „self-conscious expressions of vanguardia canons“¹³² (Spire) zukommen könne, wenn man ausschließlich das Personal der Hypodiegesen, nicht aber das der Diegese (also

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 253.

¹³⁰ Spire: *Transparent Simulacra*, a.a.O., S. 108.

¹³¹ Ródenas de Moya: *El novelista de Ramón Gómez de la Serna*, a.a.O., S. 93 (meine Herv.).

¹³² Ebd., S. 118.

Andrés Castilla) und schon gar nicht den extradiegetischen Erzähler berücksichtige, dessen Abwesenheit, so Ródenas de Moya, „den Applaus von Henry James höchstpersönlich“ verdiene.¹³³ Dieser Einschätzung liegt die Überzeugung zugrunde, dass zum Erreichen der für die Metalepse charakteristischen Effekte die primäre äußere Narrationsebene tangiert sein muss – binnendiegetische Metalepsen haben für Ródenas de Moya demnach kein fiktionskritisches Potenzial,¹³⁴ eine mögliche Analogfunktionalisierung von Ähnlichkeitsphänomenen, wie sie in *El novelista* vorliegt, blendet er aus.

Zu einer völlig anderen Einschätzung von Ramóns Roman kommt man, wenn man ihn nicht an Unamunos *chef d'œuvre* oder an Azoríns weit radikalerem Text *Superrealista* misst, sondern ihn in einer Reihe von Versuchen verortet, metaleptisches Erzählen zu variieren und die Möglichkeiten von Metafiktion auszuloten. Wie zu Recht von Ródenas de Moya und Spires herausgestellt, fehlt *El novelista* der metaphysische Ernst eines Unamuno – aber es fehlt eben auch dessen Selbst-exegese *ex cathedra*, die Leser:innen auf gewisse Weise entmündigt. Und eben in der Rolle von Leserin und Leser liegt eine der Innovationen von Gómez de la Sernas Roman: Die Leserschaft muss selbst verstehen, dass die metadiegetischen Texte Andrés Castillas gescheiterte Versuche sind, die Konventionen des realistischen Erzählens zu überwinden – dass aber gleichzeitig die Art, in der Castillas Schriftstellerleben durch den extradiegetischen Erzähler dargestellt wird, absolut nicht den Konventionen realistischen Erzählens folgt.¹³⁵ Castillas Schreibweise erweist sich eben nicht als das, was Gómez de la Serna will – daher sind auch biographistische Interpretationsansätze wenig überzeugend. Die Schlussfolgerung Mercedes Tasendes, „la gran mayoría de las novelas de Andrés representan todo lo que su creador detesta [...]“¹³⁶ ist unbedingt zu bejahen. In diesem Sinne widersetzt sich Ramón den epigonalen Tendenzen der Avantgarden und legt ein Werk vor, das in höherem Maße als seine Vorgänger Leserkoooperation erfordert: Die Textstellen, die Spires als misslungene Parodien abqualifiziert, müssen zunächst

¹³³ „La apreciación de que esta obra ‚deserves recognition as one of the first self-conscious expressions of vanguard [sic] canons‘ (Spires, 118) sólo será válida si esa autoconsciencia se entiende que es la de los particulares ficcionales hipodiegéticos, pero no si se pretende con ella caracterizar a los personajes de la diégesis, empezando por Andrés Castilla, y mucho menos al narrador extradiegético, cuya abstención aquí merecería el aplauso del mismísimo Henry James“ (Ródenas de Moya: *El novelista de Ramón Gómez de la Serna*, a.a.O., S. 93–94).

¹³⁴ Siehe auch oben, Anm. 125.

¹³⁵ Dieser extradiegetische Erzähler scheint mir im Übrigen keineswegs unsichtbar und an der Metafiktion unbeteiligt, wie Ródenas de Moya behauptet, sondern setzt mit seiner Semantik eindeutige Wegmarken für eine metaleptische Lektüre.

¹³⁶ Tasende: *Innovación y tradición en la novelística de Andrés Castilla*, a.a.O., S. 581. Sie zitiert Ramón aus *Automoribundia*: „[L]as novelas con argumento preconcebido, tesis, deseo de envolver a ciertos jurados y cierto público, las considero ilegibles e indignas del alma ávida y verdadera“ (ebd.).

einmal entschlüsselt werden, Leser:innen sind stetig konfrontiert mit nebeneinandergestellten verschiedenen Schreibpraxen, was eine grundlegende Reflexion über Stilistik anregt¹³⁷ und dem Gesamtwerk einen kompilatorischen – hierin vielleicht sogar ludischen¹³⁸ – Charakter verleiht. Auf diese Weise erinnert Ramóns *El novelista* geradezu an Italo Calvinos 56 Jahre später erschienenen Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, womit natürlich nicht unterstellt werden soll, dass Gómez de la Serna 1923 bereits einen postmodernen Text vorgelegt hat.

El novelista lässt sich also, strukturell betrachtet, als Übergangstext lesen zwischen den ‚metaleptischen Versuchen‘ Graus, Domenchinas und Bacarisses wie auch den zweifellos metaleptischen Texten Verdaguers, Jarnés' und Azoríns. Mag Gómez de la Serna vielleicht nicht dem Prototyp des metaleptischen Romans entsprechen, sinnhaft wird der Text erst vor dem Hintergrund derjenigen metaleptischen Werke, mit denen er sich auseinandersetzt. Die zum Teil morosen und im Freud'schen Sinne unheimlichen Funktionen, die metafiktionales Erzählen in *El novelista* annimmt (und die weder bei Unamuno noch bei Pirandello so zu finden sind) begegnen uns wieder in den Texten eines weit weniger bekannten Autors, der das psychoanalytische Potenzial der Metafiktion in Spanien ausbaut und die Metalepse in ihrem Funktionsreichtum noch differenzierter ausschöpft: Mario Verdaguer.

5.3 Mario Verdaguer

Spielten sich die bisher betrachteten Entwicklungen besonders in Madrid ab, so soll im Folgenden ein im katalanischen Sprachraum sozialisierter Schriftsteller im Mittelpunkt stehen. Mario Verdaguer de Travesí (1885–1963) gehört, zusammen mit Mauricio Bacarisse, zu den weniger bekannten Autoren, deren Werk diese Arbeit nachgeht – was wohl auch daran liegt, dass er mit Ausbruch des Bürgerkrieges sein Schaffen praktisch einstellte und schon zu Lebzeiten weniger erfolgreich war als beispielsweise Benjamín Jarnés. Dennoch muss ihm in dieser Untersuchung ein ausführliches Kapitel gewidmet werden, da er die eigentümliche Habitualisierung metaleptischer Erzählverfahren, die im Spanien der Dreißigerjahre zu beobachten ist, sowie den Funktionszuwachs der Metalepse entscheidend

¹³⁷ Diesen Aspekt spricht nur Tasende (ebd., S. 580), an: „Evidentemente la novela invita a la lectura múltiple – o si se prefiere dialógica –, manteniendo presentes en todo momento la postura obsoleta de Andrés y los nuevos modos de novelar, contrastando y evaluando constantemente dos modos de escribir y de acercarse a la realidad: el convencional y el revolucionario.“

¹³⁸ Auch Spires spricht von „playfulness“ und „game“ (Spires: *Transparent Simulacra*, a.a.O., S. 110–111) und sieht deren Funktion im Offenlegen narratorialer Konventionen.

voranbrachte. Seine eher marginale Stellung in der Literaturgeschichte rechtfertigt daher einen biographischen Überblick:¹³⁹

1885 als Kind einer bürgerlichen Familie in Mahón auf Menorca geboren – der Vater lehrte als *catedrático* Latein, die Mutter entstammte einer vallisoletanisch-menorkischen Familie von Philologen und Medizinern – verbrachte Verdaguer seine Kindheit in Segovia, Logroño, Tarragona und schließlich in Palma de Mallorca. Die wenigen Jahre auf dem spanischen Festland genügten, so Verdaguer selbst, um ihn vollständig zu ‚kastilisieren‘.¹⁴⁰ Auch während seiner Gymnasialzeit in Palma war das Kastilische seine Hauptsprache – vor allem um der Literatur willen. Er spricht von einem „ataque de romanticismo literario“ und nennt als Bezugsautor Gustavo Adolfo Bécquer.¹⁴¹ Auf Anraten des Vaters immatrikulierte Verdaguer sich 1902 an der Universität Barcelona in Rechtswissenschaften. Seinen Abschluss erwarb er erst 1914, was daran lag, dass er die Malerei (Einschreibung in die *Academia de Bellas Artes de Palma* 1903) und den Journalismus (Tätigkeit in lokalen Blättern, dann, nach Abschluss seines Studiums, in der Redaktion des republikanischen Blattes *El Día Gráfico* in Barcelona) als seine eigentlichen Leidenschaften entdeckte. Bei *El Día Gráfico* stellte man ihn in der Abteilung Internationales ein, wie auch bei *La Vanguardia*, der barcelonischen Tageszeitung, für die er 25 Jahre schrieb – ab 1928 auch als Literaturkritiker, vor allem für katalanische Werke. Das Gehalt bei *La Vanguardia* und die Einkünfte aus seiner Übersetzertätigkeit reichten, um ein bürgerlich-intellektuelles Leben zu führen, mit einer Stadtresidenz in Barcelona und einem Landhaus auf Mallorca, in

¹³⁹ Die beiden wichtigsten Quellen zu Verdaguers Biographie sind seine Autobiographie Mario Verdaguer: *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Palma de Mallorca 2008, sowie seine *síntesis autobiográfica* für Joaquín de Entrambasaguas' Reihe *Las mejores novelas contemporáneas* (Joaquín de Entrambasaguas: *Mario Verdaguer (1885–1963)*, in: Entrambasaguas, Joaquín de [Hg.]: *Las mejores novelas contemporáneas*, Bd. 8, Barcelona ⁵1973 [¹1961], S. 1209–1297), auf die sich alle folgenden Autoren beziehen, u. a. José Gabriel López Antuñano: *Màrius Verdaguer en su laberinto*, in: *Bitzoc* 14/15 (1992), S. 1–28, José Gabriel López Antuñano: *Mario Verdaguer, un escritor proteico*, Madrid 1994, S. 9–55, und Jordi Gracia: *La conciencia astillada del escritor Mario Verdaguer*, in: Lough, Francis (Hg.): *Hacia la novela nueva*, a.a.O., S. 155–178. Die bemerkenswerte Genauigkeit, mit der in den genannten Untersuchungen das Leben des Autors nachgezeichnet wird, führt in Passagen der Textanalyse leider zu ausnehmend biographistischen Lesarten. Nicht vorzuwerfen ist dies der ersten zu Verdaguer erschienenen Monographie Rafael Fuentes Mollás, der ebenfalls einen bio-bibliographischen Überblick liefert, auf den ich mich hier stütze (Rafael Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, Barcelona 1985, S. 15–38, und S. 167–173).

¹⁴⁰ „[M]e había castellanizado de tal modo que tenía el acento puro de los viejos castellanos de Zamarramala [...]“ (Entrambasaguas: *Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 1222, und leichter zugänglich zit. in Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 21–22 [hier: „habían castellanizado“]).

¹⁴¹ Entrambasaguas: *Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 1228, außerdem in Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 22.

dem auch Rubén Darío und Enrique Granados zu Gast waren. Verdaguer besuchte die *tertulia* des Barceloner Ateneílo, in dem auch Federico García Lorca, Salvador Dalí, Filippo Tommaso Marinetti und Guillermo Díaz-Plaja verkehrten.¹⁴²

In dem für die spanische Literaturgeschichte so wichtigen Jahr 1927 gründete Verdaguer – fernab von Madrid und Sevilla – in Barcelona die Kulturzeitschrift *Mundo Ibérico*, die nur ein Jahr lang erscheinen sollte.¹⁴³ Vermutlich wollte Verdaguer mit einer eigenen Zeitschrift seine periphere Position im Literaturbetrieb der Avantgarden kompensieren: Durch Entwicklung einer kulturellen Führungsposition, so das Kalkül, würde er auch Autor:innen des Madrider Kreises an sich binden können. Und tatsächlich: Ein Autor wie Ramón Gómez de la Serna schrieb ihm „¿Cómo va esa vida intelectual barcelonesa que usted tiene que ser el que la coordine en un día no lejano [...]?“¹⁴⁴ Verdaguers Romane wurden, darauf weist Domingo Ródenas hin, in Madrid aufmerksam gelesen und rezensiert, unter anderem von Benjamín Jarnés in der *Revista de Occidente*.¹⁴⁵ Dieser wiederum schreibt für Verdaguers *Mundo Ibérico*, erbittet aber anstelle der vorgesehenen 25 Peseten pro Artikel 50: „50ptas. Tamaño, el normal, es decir, una columna y media o dos de *El Sol*.“¹⁴⁶ Es war auch Jarnés, der, gemeinsam mit Fernando Vela, Verdaguer einlud, in Ortegas prestigeträchtiger *Revista de Occidente* zu publizieren,¹⁴⁷ doch diese Ehre wurde ihm nicht zuteil. Seine Erzählung *Alucinador de serpientes* blieb unveröffentlicht, und er entschied sich anscheinend dafür, der Bitte nach einem

¹⁴² Zit. ebd., S. 26.

¹⁴³ Komplette digitalisiert durch das *Arxiu de revistes catalanes antigues* (<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/mundo>, letzter Zugriff: 25.05.2018, 11:45). Der Impuls kam aus dem Verlagshaus *Lux*, in dem Verdaguer auch einige seiner eigenen Bände platzierte. Diana Sanz Roig hat in einer ausführlichen Studie die Position von *Mundo Ibérico* im literarischen Feld analysiert: „Incapaz de combinar con éxito la producción de vanguardia y la producción comercial, la revista fracasará en su intento de privilegiar por igual la producción y el campo de los productores, y al difusión, el público y las tiradas, o la inmediatez y temporalidad de los *best sellers* que promocionaba“ (Sanz Roig: *Los proyectos editoriales de Mario Verdaguer: la revista Mundo Ibérico y las editoriales Lux y Apolo*, in: *Revista de Literatura* 75.149 [2013], S. 179–205, hier S. 183). Die Studie rekonstruiert anhand Verdaguers Nachlass in der katalanischen Nationalbibliothek auch die Verlagsgeschichte von *Lux* und *Apolo*.

¹⁴⁴ Zit. in Diana Sanz Roig: *Los proyectos editoriales de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 188 (mit Nachweis: *Correspondència rebuda per Mario Verdaguer*, „Cartas de Ramón Gómez de la Serna“, 1 de noviembre de 1927?, Ms. 3139 [Ce-L] II n.º 353, Barcelona: Biblioteca de Catalunya).

¹⁴⁵ Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 433.

¹⁴⁶ Zit. in Sanz Roig: *Los proyectos editoriales de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 186 (mit Nachweis: *Correspondència rebuda per Mario Verdaguer*, Ms. 3139 [Ce-L] II n.º 375–376, 19 de mayo de 1927, Barcelona: Biblioteca de Catalunya).

¹⁴⁷ Biblioteca de Catalunya, Ms. 3139, Nr. 378–379.

Alternativtext nicht nachzukommen.¹⁴⁸ Einmal mehr nimmt hier Fernando Velas Urteil die spätere Meinung von Publikum und Kritik vorweg: Auch Mauricio Bacarisse blieb ja, daran sei kurz erinnert, wenige Jahre nach Verdaguer der Zugang zur *Revista* verwehrt. Verdaguer konnte letztlich, trotz seiner einflussreichen Stellung in den Barceloner Verlagen und seiner Kontakte zu den Madrider Avantgarden, in der Hauptstadt nicht arrivieren. „Allí estaban las principales editoriales (Revista de Occidente, Espasa Calpe, la CIAP, Biblioteca Nueva, Ulises...), las revistas y las tertulias y de allí procedían los plácemes y parabienes y allí se fraguaban los anatemas“¹⁴⁹, und dennoch spielte er eine nicht unwichtige Rolle bei der Vermittlung zwischen kastilischen und (kastilischsprachig)-katalanischen Avantgarden und prägte durch seine Rezensionen und Übersetzungen wesentlich den Buchmarkt der Zeit.

In die Zeit von *Mundo Ibérico* fallen die ersten erfolgreichen Buchprojekte: Hatte Verdaguer in seiner Jugend zunächst neo-romantische, von der Forschung stets als nicht mehr zeitgemäß eingeschätzte Lyrik verfasst, veröffentlichte er in den Zwanzigerjahren mehr und mehr experimentelle Texte, unter anderem auch die gemeinhin als ‚avantgardistisch‘ bezeichneten Romane *El marido, la mujer y la sombra* (1927), *La mujer de los cuatro fantasmas* (1931) und *Un intelectual y su carcoma* (1934). Dieser Gruppe sind auch Theaterstücke zuzuschreiben, von denen allerdings nur *El sonido 13* (1930) auf den Buchmarkt gelangte.¹⁵⁰ Neben den historisch-biographischen Schriften¹⁵¹ entstanden bis in die Vierzigerjahre hinein seine wichtigen Übersetzungen aus dem Deutschen: Er übertrug Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*, Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit* und *Die Augen des ewigen Bruders* sowie Thomas Manns *Zauberberg* („[...] novela maravillosa que sólo tiene el defecto de ser más larga que el *Quijote* [...]“¹⁵²), außerdem

¹⁴⁸ Sanz Roig: *Los proyectos editoriales de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 189, und, mit Stellennachweisen, Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 433–434. In Verdaguers Nachlass bricht die Korrespondenz zum Thema ab.

¹⁴⁹ Ebd., S. 433.

¹⁵⁰ Siehe für eine (nicht vollständige) Auflistung der Schriften Verdaguers Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 161–162, und ergänzend das 2004 zugänglich gemachte Inventar des Verdaguer-Nachlasses in der *Biblioteca de Catalunya*. Sein Nachlass enthält noch unveröffentlichte Drehbücher und Manuskripte weiterer Prosawerke und Dramen (Biblioteca de Catalunya: *Fons de Màrius, Magí i Joaquim Verdaguer. Inventari*, 2004, <http://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Cerca-Fons-i-col-leccions/Verdaguer-i-Travessi-Marius> [letzter Zugriff: 01.04.2018]), die allerdings – das hat eine Sichtung der Dokumente vor Ort ergeben – keine metaleptischen Strukturen aufweisen.

¹⁵¹ U. a. *Rasputín* (1930) und *Las mujeres de la Revolución* (1932), siehe für mehr Details Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 28–29.

¹⁵² Zit. in Sanz Roig: *Los proyectos editoriales de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 199 (mit Nachweis: *Correspondència rebuda per Mario Verdaguer, Cartes a la seva família (1903–1962)*), „Cartes al seu germà Joaquim“ [44–117], 25 de mayo de 1932, Ms. 3138 n.º 102, Barcelona: Biblioteca de Catalunya).

Goethes *Hermann und Dorothea* und einige Werke der französischen Literatur, wie Xavier de Maistres *La jeune Sibérienne* und *Le Lépreux de la Cité d'Aoste*. Aus dem Italienischen übersetzte er überdies Giovanni Papinis *Gog*, *Parole e sangue* und *Dante vivo*. Verdaguers Sprach- und Literaturkenntnisse waren also umfassend, seine Übersetzertätigkeit folgte allerdings, besonders nach 1936, durchaus nicht nur kulturellen, sondern zunehmend auch wirtschaftlichen Erwägungen. Fast alle seine Übersetzungen erschienen bei *Apolo* in Barcelona, einem so gut wie unbekanntem Verlag, der aber – und darauf wird zurückzukommen sein – eine eigene Reihe zur Psychoanalyse führte.¹⁵³

Die kreative Arbeit des Autors kam mit Ausbruch des Bürgerkrieges vollkommen zum Erliegen. Sein ältester Sohn wurde 1938 eingezogen, seine gesamte Bibliothek zerstört und die Zensur entfernte ihn schließlich aus der Redaktion von *La Vanguardia*, wohl seinem intellektuellen Lebensmittelpunkt. Antonio Machados Ratschlag, schleunigst ins Exil zu gehen, befolgte er nicht und blieb in Barcelona, wo man ihn 1939 festnahm. Acht Monate verbrachte er in verschiedenen Gefängnissen (unter anderem in Montjuïc), bevor er entlassen wurde, ohne je die Anklageschrift gesehen zu haben.¹⁵⁴ 1940 entschloss er sich, Barcelona zu verlassen und kehrte zurück nach Palma, wo er zwar weiter übersetzte und rezensierte, aber unter wirtschaftlich schwierigen Umständen lebte, die ihn nötigten, eine Stelle in einer Versicherungsagentur anzunehmen. 1945 erkrankte er an Parkinson und starb 1963 in Barcelona.

Zu einer literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Verdaguer kam es erst spät: Zum 100. Geburtstag des Autors im Jahre 1985 veröffentlichte Rafael Fuentes Mollá seine Dissertation zu Verdaguer, eine Pionierarbeit, auf die auch die Untersuchungen José Gabriel López Antuñanos aus den Neunzigerjahren und ein jüngerer erzähltheoretisch fundierter Aufsatz Domingo Ródenas de Moyas Bezug nehmen.¹⁵⁵ Die Studien positionieren Verdaguers Schreiben überzeugend in der europäischen Moderne und arbeiten heraus, wie sehr hier nicht nur das moderne Subjekt in seiner Fragmentarität, Spaltung und Unsicherheit vorgeführt, sondern auf besondere Weise auch die Rolle des Schriftstellers thematisch wird.¹⁵⁶ Róde-

¹⁵³ Zur Geschichte des Verlags *Apolo* siehe Sanz Roig: *Los proyectos editoriales de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 199–201.

¹⁵⁴ Dazu López Antuñano: *Màrius Verdaguer en su laberinto*, a.a.O., S. 16–18.

¹⁵⁵ Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., López Antuñano: *Màrius Verdaguer en su laberinto*, a.a.O., López Antuñano: *Mario Verdaguer, un escritor proteico*, a.a.O., Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O.

¹⁵⁶ López Antuñano: *Mario Verdaguer, un escritor proteico*, a.a.O., S. 62–69 („Propuestas para una nueva novela“), legt einen ausführlichen Katalog poetologischer Überzeugungen Verdaguers vor, den er aus Briefzeugnissen, Romanausschnitten und Rezensionen extrapoliert. Obwohl die schier unzählbaren Rezensionen aus

nas de Moya ausgenommen, ist allen Studien dabei eine apologetische Grundhaltung gemeinsam, mit dem Ziel, einen Beweis der schriftstellerischen Qualität Verdaguers im Sinne seiner Rehabilitierung zu erbringen.¹⁵⁷ Sinnvoller erscheint es jedoch, einem impressionistischen Qualitätskriterium die formale Virtuosität von Verdaguers Texten entgegenzustellen, aus der sich die Relevanz seines Schreibens, zumindest innerhalb einer konkreten poetologischen Debatte, wesentlich überzeugender ergibt. López Antuñano und Fuentes Mollá entgeht ein Großteil des fiktionsironischen Potenzials in den Romanen Verdaguers schon allein deshalb, weil sie nicht konsequent zwischen Autor und Erzähler unterscheiden: Jede Erzählerintervention gilt bei ihnen potenziell als autobiographischer Einschub, der von der dichterischen *sensibilidad* Verdaguers zeugt. Die folgende – chronologische – Lektüre der vier ‚avantgardistischen‘ Werke Verdaguers soll hingegen verdeutlichen, warum dessen Erzählen nicht nur in dem größeren Kontext der spanischen und europäischen Moderne, sondern auch in einer erzähltheoretischen Betrachtung metaleptischen Erzählens nicht zu unterschätzen ist. Erst ein solch theoretischer Blick kann die Befunde Fuentes Mollás und López Antuñanos substantiieren und liefert dabei Beispiele für die funktionale Expansion, die Metalepsen in dem hier untersuchten Korpus erfahren.

5.3.1 *El marido, la mujer y la sombra* (1927): Ähnlichkeitsphänomene und die Habitualisierung der Metalepse

1927 veröffentlichte Mario Verdaguer den ersten seiner später als avantgardistisch kategorisierten Romane, *El marido, la mujer y la sombra*. Benjamín Jarnés las ihn

zeitgenössischen Literaturmagazinen und Zeitungen eine wertvolle Informationsquelle darstellen, müssen sie als unzuverlässig gelten: Negativrezensionen gibt es praktisch keine und nicht selten sind, wie oben im Fall von Jarnés in *Mundo Ibérico* angedeutet, auch wirtschaftliche Interessen im Spiel. Die poetologischen Aussagen in den Rezensionen der Zeit sind dem zu rezensierenden Werk meist angepasst, was wohl die Heterogenität (um nicht zu sagen: Widersprüchlichkeit) der von López Antuñano herausgearbeiteten Axiome erklärt, zu denen eine „[h]uida del reflejo mimético de la realidad“ (S. 64) genauso gehört wie ein „Acercarse al mundo real con sensibilidad“ (S. 65). Dass das Ansetzen einer Kategorie des ‚Realen‘ ohne Spezifizierung der zu ihm gehörenden Referenzwelt (‚real‘ im Roman oder für Verdaguer?) problematisch ist, wird hier ersichtlich.

¹⁵⁷ Ein weiteres Beispiel für Probleme, die aus dieser terminologischen Ungenauigkeit erwachsen, liefert Epicteto Díaz’ ansonsten überzeugende Studie zu Espina, Jarnés und Verdaguer. Díaz erklärt, Verdaguer entferne sich in *Un intelectual y su carcoma* von dem Ortega’schen Prinzip, der Autor solle aus seinem Werk verschwinden, und begründet dies damit, dass in dem Roman der Schriftsteller-Protagonist regelmäßig interveniere. Was Ortega auf den realen, textexternen Autor bezieht, bezieht Díaz auf den fiktiven, textinternen Schriftsteller (Epicteto Díaz: *Tres narradores de vanguardia: Antonio Espina, Benjamín Jarnés y Mario Verdaguer*, in: *Dicenda* 12 [1994], S. 87–102, hier S. 98–99).

sobor und schrieb an Verdaguer: „[A]cabo de leer *El marido, la mujer y la sombra*. Como he de escribir en seguida una nota sobre tan bello libro, quisiera leer *La isla de oro* y todo lo que usted quiera enviarme.“¹⁵⁸ Ob das Urteil ehrlich war oder vordergründig im Zusammenhang mit der oben beschriebenen Geschäftsbeziehung stand, bleibt offen. Kein Geringerer als der in den Kulturzeitschriften omnipotente Rafael Cansinos Assens¹⁵⁹ bezeichnete *El marido, la mujer y la sombra* als „una de las pocas novelas que marcan la repercusión del arte moderno entre nosotros y rompen los viejos andamiajes de un género literario en crisis.“¹⁶⁰ Die Rezension konnte für Verdaguer kaum schmeichelhafter sein: Einer der prominentesten Autoren und Kritiker des Madrider Avantgarde-Kreises bescheinigte ihm hier nicht nur indirekt die Mitgliedschaft in der Runde der wenigen Auserwählten – *entre nosotros* –, sondern auch die erfolgreiche Erneuerung der Gattung des Romans. Der Text, um den es hier geht, hatte allerdings trotz des Lobes kaum Erfolg und wurde bis heute nicht erneut aufgelegt.

Die Handlung von *El marido, la mujer y la sombra* ist wesentlich weniger komplex als in späteren Verdaguer-Romanen.¹⁶¹ Der Schriftsteller Miguel bastelt eine Scherenschnittfigur für seine Tochter. Der Schatten der Papierfigur wird an der Wand lebendig und geht ein Verhältnis mit der Ehefrau des Schriftstellers ein.¹⁶² Diese Rahmengeschichte macht etwa die Hälfte des Gesamtumfangs aus, die längeren Mittelteile sind den Jugenderinnerungen des *novelista* und seinen Reisen durch Spanien gewidmet. Dieser geht ein Verhältnis mit der Russin Katia ein, findet am Ende jedoch zu seiner Frau zurück – der Schluss einer *novela blanca*, ob ironisch gebrochen oder nicht.

Der Roman hat metaleptisches Potenzial. Cansinos Assens diagnostizierte ihm eine „inspiración ocasional de Pirandello“¹⁶³, was abermals beweist, wie alles im weitesten Sinne Metafiktionale im Spanien der Zwanzigerjahre mit dem Autor der *Sei personaggi* identifiziert wird – auch dann, wenn gar keine Analogie in der

¹⁵⁸ Zit. ohne Nachweis in López Antuñano: *Màrius Verdaguer en su laberinto*, a.a.O., S. 13 (Signatur des Dokuments in der *Biblioteca de Catalunya*: Ms. 3139, Nr. 381).

¹⁵⁹ Für Näheres zu diesem Protagonisten der spanischen Avantgarden siehe Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*, a.a.O., S. 136–137.

¹⁶⁰ Rafael Cansinos Assens: „*El marido, la mujer y la sombra*“ (*novela*), por Mario Verdaguer. – Barcelona, 1927, in: *La Libertad* [Madrid] (25.03.1927), S. 6.

¹⁶¹ Für eine detailgenaue Zusammenfassung siehe Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 437–442. Die einzigen greifbaren Romaninterpretationen stammen von Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 77–100, und Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 437–472.

¹⁶² Zu Funktion und literaturhistorischer Einordnung des Schatten-Topos, auf die hier nicht eingegangen wird, siehe Fuentes Mollás Analyse von *El marido, la mujer y la sombra* (Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 77–100) sowie Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 445–449.

¹⁶³ Cansinos Assens: „*El marido, la mujer y la sombra*“, a.a.O., und (in abgeänderter Form) Rafael Cansinos Assens: *Mario Verdaguer*, in: Cansinos Assens, Rafael: *La nueva literatura*, Bd. 4: *La evolución de la novela*, Madrid 1927, S. 458–478, hier S. 469.

Machart besteht. Die Schattenfigur in Verdaguers Roman verhält sich nämlich keineswegs analog zu dem autonomen Dramen- und Novellenpersonal Pirandello, ja ist nicht einmal eine literarische Figur. In keinem Modell wäre hier eine Metalepse festzustellen, der zum Leben erweckte Schatten einer Scherenschnittfigur ist eine rein phantastische Erscheinung, die nicht im Entferntesten einem Schreibeakt entspringt. Dass eine zeitgenössische Rezension den Roman mit Pirandello assoziiert und auch die heutige Forschung hier von einer Metalepse spricht,¹⁶⁴ ist vielmehr dem Erfolg einer diskursiven Strategie Verdaguers geschuldet: Der internen Logik des Romans widersprechend, betonen Erzähler und Figuren immer wieder, es handle sich bei dem Schatten um eine Romanfigur, der orthographisch durch Großschreibung als Figur ausgewiesene Schatten wird zum ‚personaje‘, und dies bereits zu Anfang des Romans:

– Mi personaje no tiene pasado – pensó –. Este es un defecto literario que me censurarán los críticos.

Pero la Sombra no parecía preocuparse mucho de eso. Cogió una silla y se sentó junto a la mesa, al lado de la Mujer.¹⁶⁵

La Sombra se encogió de hombros y alargó la mano. Era una mano blanca, aristocrática, con las uñas pulidas. Era una mano perfecta, *tal como deben ser las manos de los personajes que crean los novelistas*.¹⁶⁶

– No, no soy aficionado a la política – respondió la Sombra –. La política es una cosa despreciable para un ser sentimental como yo. Los personajes de novela hablan raras veces de política, esto sería un defecto imperdonable.¹⁶⁷

Entonces la Sombra olvidó por completo al Novelista que le había hecho y a la mujer del Novelista que le había amado. Se sintió incorporado a la vida. Era un personaje de novela y debía comenzar su acción.¹⁶⁸

Die Autonomie des Schattens wird als eine metaleptische Flucht aus dem Buch beschrieben: „Si al menos la Sombra viviese dentro de un libro, pero no, éste se me ha escapado y corre ahora por el jardín, con mi pijama azul y mis zapatillas. [...] ¿Se me escaparán así ahora todos mis personajes?“¹⁶⁹ Der Schatten selbst

¹⁶⁴ Obwohl Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 442, präzisiert, dass es sich bei *El marido, la mujer y la sombra* um eine vordergründig phantastische Geschichte handelt, spricht er von einer „metaficción metaléptica, en la que se vulnera la estructura ontológico-semántica de los mundos representados al permitir que una entidad de un mundo traspase la membrana que la preserva de los mundos superiores e inferiores.“ Mir scheint indes, dass es für die Erschaffung solcher über- oder untergeordneten Welten eines Erzählaktes im weitesten Sinne bedarf.

¹⁶⁵ Mario Verdaguer: *El marido, la mujer y la sombra*, Barcelona 1927, S. 8–9.

¹⁶⁶ Ebd., S. 9 (meine Herv.).

¹⁶⁷ Ebd., S. 10.

¹⁶⁸ Ebd., S. 77.

¹⁶⁹ Ebd., S. 15–16.

korrigiert diese Annahme kurz darauf, was allen anderen Angaben im Text widerspricht und auch im Anschluss nicht mehr aufgegriffen oder bedeutungstragend wird:

[Es spricht der *novelista*:] Yo fui quien con un papel hice a este caballero. Es mi manía, siempre he creado personajes. Creé a Sylvia, a Paquita, a aquel famoso marqués que se suicidó. Ahora el problema es diferente. Este caballero se me ha escapado de un libro.

La Sombra sonrió amablemente.

– Permítame una observación – dijo –. Yo no me he escapado de un libro, ni de ninguna parte. Usted no me puso en un libro, usted me puso en la pared.¹⁷⁰

So widersprüchlich die Verweise auf eine vermeintlich metaleptische Autonomie des Schattens sind, so allgegenwärtig sind sie, und die Frage nach der Funktion dieses geradezu inflationär eingesetzten Motivs liegt auf der Hand. Vor dem Hintergrund von Verdaguers gründlicher Freud-Lektüre, die sich für die Analyse seines zweiten ‚Avantgarderomans‘ *La mujer de los cuatro fantasmas* (siehe unten) als wesentlich erweist, erscheint Fuentes Mollás Interpretation überzeugend, nach der der Schatten im Modell einer Ich-Fragmentierung eine Art externalisierte Persona des Schriftstellers darstellt, eine zumindest in Liebesdingen erfolgreichere Version seiner selbst.¹⁷¹ Dies sieht auch die Frau des *novelista* so, weshalb sie sich auch keiner Schuld bewusst ist, wenn sie mit dem Schatten ihren Mann betrügt:

– He pasado una tarde deliciosa – dijo – en el salón, con la Sombra. Se trata de un ser sentimental, lleno de matices y de ternuras. *Es un verdadero tipo de novela moderna*. Le amo desde el primer momento que le ví. Ha sido una tarde deliciosa. Te felicito.

– ¿Una tarde deliciosa?

– Sí, una verdadera tarde de amor.

– ¿Y te atreves a decírmelo a mí?

– ¿Qué mal hay en ello? Lo extraño sería que no le amase con todo mi corazón. Le amo porque es una cosa tuya, *porque tú le hiciste*, porque eres tú mismo en tu mejor aspecto y en tu más profunda verdad. Es tu espíritu el que vive en él de un modo maravilloso. Sería pecado no amarle y besarle con pasión, puesto que tú le hiciste. Es tu sombra. Estoy orgullosa de ti, *eres un gran artista*.¹⁷²

Die durch den Künstler erschaffene Figur beeinflusst also unmittelbar dessen Liebesbeziehung zu seiner Frau – ein Motiv, das uns in Verdaguers Theaterstück *El*

¹⁷⁰ Ebd., S. 40 (meine Herv.).

¹⁷¹ Fuentes Mollá bezieht dies insbesondere auf die Schaffenskraft des Erzählers: „Pues bien, *El marido, la mujer y la sombra*, no tiene por motivo central otro que éste del enfrentamiento de un narrador con su misteriosa, oscura e insumisa esfera creadora“ (Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdguer*, a.a.O., S. 80).

¹⁷² Verdguer: *El marido, la mujer y la sombra*, a.a.O., S. 38–39 (meine Herv.).

sonido 13 wieder begegnet. Der durch den Schöpfungsakt abgekoppelte Teil des Schriftsteller-Ichs unterminiert dabei die Autorität des Schriftstellers insgesamt. Die moderne Ich-Krise korreliert hier mit einer erzählten Schreibkrise, wenngleich Fuentes Mollás Beobachtungen im Hinblick auf *El marido, la mujer y la sombra* möglicherweise zu pointiert sind: „No ha cambiado [...] sólo la escritura, sino que ha variado simultáneamente la idea del oficio de escribir, hasta el punto que el escritor moderno se ve, en parte, despojado de su tradicional y omnipotente iniciativa creadora, relegada ahora a alguna parte oscura de sí mismo.“¹⁷³

Obwohl die formale Ausgestaltung inkonsistent und selbst in einem weitergefassten Sinne nicht metaleptisch oder transgressiv ist, schreibt sich *El marido, la mujer y la sombra* in einen spanischen Metafiktionsdiskurs ein, der die Metalepse als bevorzugtes Vertextungsverfahren zur Anwendung psychoanalytischer Prinzipien sowie zur Darstellung eines Zweifels am freien Willen entdeckt. Wie auch in späteren Texten spielt Verdaguer auf Unamuno an, dessen Figur Víctor bekanntlich am eigenen freien Willen, aber auch an dem des Autors zweifelt.¹⁷⁴ Verdaguers *novelista* erklärt: „Esto del libre albedrío es un mito. Todos los hombres llevamos esa mano enorme pegada al cogote y pasamos por la vida haciendo el ridículo. La mano nos trae, nos lleva, nos zarande.“¹⁷⁵

Insgesamt unterstreicht *El marido, la mujer y la sombra*, wie schon *El novelista*, dass die Funktionalisierung eines Verfahrens keineswegs immer an dessen Struktur gekoppelt sein muss. Der Roman generiert durch textuelle Verweise eine metaleptische Lektüreerwartung, liefert aber letztlich auch hier nur ein Ähnlichkeitsphänomen in identischer Funktionalisierung. Derlei Ähnlichkeitsphänomene sind über ihre Funktion (und damit über den mit ihnen erzielten Effekt) definiert, nicht über ihre Struktur, obwohl eine prototypische Korrelation von Struktur und Funktion/Effekt (etwa: Metalepse-Seinszweifel) als Deutungshorizont etabliert sein muss, um die angestrebte Interpretation eines leicht abweichenden Textverfahrens zu garantieren. Im Falle von *El marido, la mujer y la sombra* genügt die Darstellung eines Schriftstellers und einer sich verselbstständigenden phantastischen Kreatur, um das Thema des freien Willens aufzugreifen, wie bereits aus *Niebla* oder *El señor de Pigmalión* bekannt.

¹⁷³ Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 80. Diese philosophisch-poetologische Entwicklung findet, so wird an späterer Stelle gezeigt (siehe Kap. 5.6 und Kap. 6), ihren Höhepunkt allerdings nicht etwa in Verdaguers, sondern in Azoríns Romanen.

¹⁷⁴ Víctor Goti ‚schreibt‘: „[E]stoy por lo menos firmemente persuadido de que carezco de eso que los psicólogos llaman libre albedrío“ (Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 97).

¹⁷⁵ Verdaguer: *El marido, la mujer y la sombra*, a.a.O., S. 79. Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 470, Anm. 48, ist deshalb umso mehr beizupflichten, wenn er herausstellt, dass die Figuren in *El marido, la mujer y la sombra* keineswegs namenlos sind, wie Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 91, behauptet. Die Wahl des Namens Miguel für den Schriftsteller lässt sich als ein deutlicher Bezug auf Cervantes und Unamuno verstehen.

Aufgrund dessen lässt sich für das Ende der Zwanzigerjahre eine Schlussfolgerung ziehen, die für den Großteil des in kastilischsprachiger Prosa abgefassten Korpus relevant ist, nämlich die Habitualisierung von metaleptischen Verfahren in Textproduktion und -rezeption. *Habitualisierung*, weil logikwidrige Transgressionen nicht mehr, wie noch bei Unamuno, zum Thema gemacht, sondern in Romanwelten als *prinzipiell möglich* angenommen werden. Dem philosophischen Deutungsspektrum, das die Metalepse klassischerweise eröffnet – also Seinszweifel, Autoritätsfragen etc. – werden dabei nun auch entfernt verwandte metafiktionale Strukturen zugeordnet, eben jene phantastischen Ähnlichkeitsphänomene wie in Verdaguers Roman. Die Metalepse wirkt, so lässt sich festhalten, spätestens ab dieser Zeit über sich selbst hinaus, sogar in solchen Texten, deren Strukturen auch unter weit gefassten Definitionen nicht als metaleptisch gelten können. Bei Verdaguer lässt sich somit beobachten, was gleichermaßen die Arbeiten anderer Autor:innen der Zeit prägt: Das Sich-Abarbeiten an einem Verfahren, ohne das sich kaum mehr ein origineller Roman schreiben lässt, und die gleichzeitige Abnutzung dieses Verfahrens, für das indes keine Weiterentwicklung oder gar Alternative in Sicht ist.

5.3.2 *El sonido 13* (1930): Die Tragödie der entmenschlichten Figuren

Es überrascht deshalb kaum, dass sich Verdaguer auch an einem ‚pirandellischen‘ Theaterstück versucht hat: *El sonido 13*, uraufgeführt am 27. Februar 1930 im ‚teatro íntimo‘ *Fantasio* in Madrid.¹⁷⁶ Rückblickend war dieses Stück seinem Autor wohl besonders wichtig. In der bereits erwähnten *síntesis* zu *Entrambasaguas* ‚*Mejores novelas contemporáneas*‘ widmet Verdaguer der Genese und Rezeption des Stücks, das er selbst als „obra de vanguardia“¹⁷⁷ bezeichnet, ganze sechs Seiten¹⁷⁸ – im Wesentlichen lange Zitate aus der Korrespondenz mit dem

¹⁷⁶ Erstmals neu herausgegeben 2003 von Agustín Muñoz-Alonso López. Vgl. auch die zwischen den Seiten 574 und 575 eingefügte Abbildung der Uraufführung in Agustín Muñoz-Alonso López: *Introducción crítica*, in: Muñoz-Alonso López, Agustín (Hg.): *Teatro español de Vanguardia*, Madrid 2003, S. 9–72. Das Stück wurde von dem Direktor des Theaters, Rafael Martínez Romarate, euphorisch aufgenommen, wie aus einem Brief vom 18. Mai 1929 an Verdaguer deutlich wird: „El sonido 13‘ es una exquisita adquisición para nuestro teatro íntimo ‚Fantasio‘: yo me siento muy halagado por el honor de darla a conocer en mi casa y así quiero expresárselo con el literal sentido de las palabras que esta vez, dichosamente, no necesitan enmascararse tras el doble sentido de la cortesanía. Declaro que pasé unos instantes muy gratos cuando leía a solas su obra, antes de darla a conocer a ‚la compañía‘“ (Biblioteca de Catalunya, Ms. 3139-III, Nr. 411).

¹⁷⁷ *Entrambasaguas*: *Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 1258.

¹⁷⁸ Ebd., S. 1258–1264.

Schriftsteller Huberto Pérez de la Ossa. Der salmantinische Schriftsteller¹⁷⁹ und gelegentliche Beiträger in der *Revista de Occidente* besorgte in Madrid die Inszenierung des Stückes. Er war sowohl zuständig für Kostümgestaltung und Make-up, daneben spielte er selbst das ‚Phantasma der Eisenbahn‘.¹⁸⁰ In einem Brief vom 22. März 1929 an Verdaguer erklärt er optimistisch: „Nosotros lo presentaremos mejor que los Pitoëff.“¹⁸¹ Überhaupt geben die Briefe Pérez de la Ossas einen vortrefflichen Einblick in die *public relations* von Autor:innen und Theatern:

Al estreno están invitados todos los críticos oficiales y no oficiales: Canedo, Almagro, Mesa, González Ruiz, Marquina (E. y P.), Pérez de Ayala, etc. [...] Para no mezclar demasiado los mundos, se darán varias funciones: una de críticos y gentes más o menos elegantes, otra para damas pudibundas y viejas y una tercera para los que no cupieron en esas dos primeras. (Aparte del ensayo general al que asisten niños, institutrices, damas de compañía... y otra volatería inclasificable.)¹⁸²

Zudem erbittet Pérez de la Ossa Empfehlungen für ausländische Theaterstücke, nach „[c]osas que no se vean en teatros de por acá.“¹⁸³ Genau an dieser Stelle werden dann aber auch die Grenzen dessen deutlich, was 1930 auf den Madrider Bühnen spielbar ist. Bezüglich des Osterprogramms 1930 schreibt Pérez de la Ossa: „Tenemos un proyecto de adaptación de *Proteo*, de Paul Claudel, y una cosa de Gide – *no corydonessa* –.“¹⁸⁴

Verdaguers Stück zeigt einen Ästhetikprofessor bei dem Versuch, in seinen Dramen einen neuen Klang zu etablieren – den Klang 13, der rückwärts schwingt und mit dem er seine „muñecos“¹⁸⁵, die anderen Figuren auf der Bühne, sprechen lassen will. Die zweite Protagonistin ist seine Frau, *La mujer del profesor de estética*, die sich in ihrem Eheleben massiv durch die von ihrem Mann geschaffenen Figuren gestört fühlt. Diese, so sollen wir glauben, haben das gemeinsame Kind entführt. Die Suche nach dem Sohn treibt das Ehepaar in ein Hotel, in dessen Lobby sie das bereits erwähnte Phantasma der Eisenbahn treffen, eine Art personifizierte literarischen Topos, das sich seiner Formelhaftigkeit vollkommen bewusst ist. Dessen Rolle wird es sein, die Ehefrau des Professors zu töten. Sehr zu deren Missfallen entdeckt der Professor in ihm allerdings den neuen Klang. Ein Zuschauer beschwert sich dann darüber, dass die Rolle des Eisenbahnphantoms als Mörder so früh enthüllt wird. Das Stück schließt mit einem Monolog der Ehefrau, die wiederholt die Fiktivität ihres Daseins beklagt.

¹⁷⁹ Für einen Überblick über Pérez de la Ossas Werke siehe Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*, a.a.O., S. 476, der Pérez de la Ossa als „[n]ovelistas moderadamente renovador“ bezeichnet.

¹⁸⁰ Mario Verdaguer: *El sonido 13*, in: *Teatro español de vanguardia*, hg. von Agustín Muñoz-Alonso López, Madrid 2003, S. 459–483, hier S. 460.

¹⁸¹ Entrambasaguas: *Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 1259.

¹⁸² Ebd., S. 1260.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S. 1263 (meine Herv.).

¹⁸⁵ Verdaguer: *El sonido 13*, a.a.O., S. 471.

Die metaleptische Paradoxie in Verdaguers Stück besteht darin, dass Figuren mit ihrem Schöpfer zusammen auf derselben Bühne stehen – Figuren unterschiedlicher ontologischer Ebenen sich also begegnen, wenngleich der Produktions- beziehungsweise Schöpfungsprozess nicht wie in anderen Texten pseudo-performativ dargestellt wird. Auch an *El sonido 13* lässt sich also die These der Habitualisierung metaleptischer Verfahren (und Lektüreerwartungen) veranschaulichen: Der Schöpfungsakt, durch den die Figuren zum Leben erweckt werden, wird nicht mehr besprochen, Figurenautonomie ist, wie bereits an *El marido, la mujer y la sombra* gezeigt, in den von Verdaguer erschaffenen Welten nicht weiter kommentierungsbedürftig. Die Grenze zwischen der Welt von Schöpfer und Geschaffenen ist permeabel, der Professor bezeichnet auch die für ihn ‚reale‘ Welt als Fiktion: „Deteneos, no penetréis en mi vida, en mi escenario, monigotes viejos [...]“¹⁸⁶ und „;Si yo pudiese recoger tu sonido y encerrarlo en el escenario de mi vida [...]!“¹⁸⁷ Auch das Kind des Professors erscheint als literarische Figur, wenn die Mutter ausruft: „;Él era el pequeño personaje que unía nuestra vida sentimental!“¹⁸⁸ Was die Ehefrau angeht, so entsteht zumindest der Verdacht, dass auch sie von ihrem Mann geschaffen wurde:

EL PROFESOR DE ESTÉTICA: [...] Antes vivías en los libros y solamente alguna vez te llevaba al teatro. Ahora es otra cosa; han cambiado los tiempos. Te has hecho fotogénica, transparente, blanca y negra, invertida como la película absurda de un cliché.¹⁸⁹

Wie schon in *El marido, la mujer y la sombra*, gilt Verdaguers Interesse den Einflüssen, die eine metaleptisch von literarischen Figuren kontaminierte Welt auf den zwischenmenschlichen Umgang in intimen Beziehungen hat. Die Ehefrau formuliert den Konflikt deutlich („;Si yo pudiera cerrar esa puerta terrible de la literatura!“¹⁹⁰) und erkennt dabei, dass ihr Ehemann den gemeinsamen Sohn in der Hoffnung hat entführen lassen, er könne seiner Frau in einem Schrei den neuen Klang entlocken:

LA MUJER DEL PROFESOR: Vámonos de aquí. No puebles más nuestra vida íntima con los fantasmas de tu drama. ;Qué desgraciadas somos las mujeres de los artistas! [...] ;¿No te basta con haberme arrebatado a mi hijo para oír el grito terrible que buscabas?¹⁹¹

Auf einer wenig differenzierten Ebene lässt sich das Stück (wie auch der oben besprochene Roman) als Reflexion des Schriftstellerlebens interpretieren: Dem Ästhetikprofessor wächst seine Kreativität über den Kopf, er vernachlässigt sein

¹⁸⁶ Ebd., S. 464.

¹⁸⁷ Ebd., S. 470.

¹⁸⁸ Ebd., S. 474.

¹⁸⁹ Ebd., S. 465–466.

¹⁹⁰ Ebd., S. 479.

¹⁹¹ Ebd., S. 477.

eigentliches Leben, seine Beziehung, seine Kinder. Die Metalepse wird gemäß einer solchen Lektüre funktional in ihrem Potenzial, Fragen von Autorität und Selbstbestimmung zu verhandeln, und fügt sich damit ein in die generelle Tendenz der spanischen Zwanziger- und Dreißigerjahre, sämtliche Aspekte des kreativen Prozesses binnenfiktional zu thematisieren.

El sonido 13 erlaubt aber auch eine andere, nämlich eine poetologische Interpretation, die durch die Figurenrepliken gestützt wird. In der letzten Szene fällt zweimal der Ausdruck „deshumanizado“, jenes Schlagwort, das unmissverständlich Ortegas Abhandlung zur *Vertreibung des Menschen aus der Kunst* aufruft. Natürlich handelt es sich hier nicht um ein Manifest gegen die Menschlichkeit, doch der Titel bietet semantischen Auslegungsspielraum: ‚deshumano‘ führt die *Real Academia* als Synonym von ‚inhumano‘ – *unmenschlich* – an, und der Konflikt, der in *El sonido 13* ausgetragen wird, ist in der Tat von ethischer Brisanz: Der Professor ist nicht nur als figurgewordene Idee *entmenschlicht*, sondern als Person auch *unmenschlich*, opfert er doch seiner Kunst Frau und Kind. Als Autor möchte er seine Figuren aus dem Leben herausheben, Liebe und Tränen interessieren ihn nicht. Der körperlichen Anwesenheit seiner Frau zieht er die abstrakte Idee von ihr vor:

EL PROFESOR DE ESTÉTICA. [...] Si yo pudiese llevar esta voz tuya lejos de ti y de mí, más allá de nosotros, más allá de nuestro amor y de nuestras lágrimas. Tu voz sin cuerpo, *deshumanizada en el escenario*. ¡Entonces sonaría mi sonido maravilloso!

LA MUJER DEL PROFESOR. ¿Y mi cuerpo? ¿Qué harías de mi cuerpo sin voz?¹⁹²

Genauso wenig wie diese ethische Überlegung lässt sich Verdaguers zweiter großer Themenbereich in *El sonido 13* aus Ortegas Aufsatz ableiten, nämlich das subjektive Erleben des fiktiven Daseins. Die Polysemie von Ortegas Schlüsselwort der ‚deshumanización‘ dient Verdaguer in seinem Stück auch als Ausgangspunkt für die Frage, was es wohl für ein Los sein mag, zu einem solchen fiktiven Dasein verurteilt zu sein.

LA MUJER DEL PROFESOR [...] ¡Si me pudiese caer al patio de butacas! Yo quiero unirme con los espectadores que son los verdaderos personajes del drama de la vida.

Pero el telón va a caer. Es algo fatal que separa mi vida de la vuestra. ¡El telón es toda mi tragedia! Me separa de la vida, me deshumaniza, me aprisiona en la literatura dramática.

Vosotros sois los culpables, vosotros. ¡Y no tenéis piedad de mí!

¿Por qué has hablado, espectador? ¿Por qué ha llegado hasta el escenario tu voz de hombre, si mi voz no será nunca más que la de un muñeco?

Tu voz es el sonido que busca mi marido; pero tu voz no estará nunca en los escenarios. Tu seguirás viviendo cuando haya caído el telón. Y yo, ¿qué haré entonces? ¿Qué hacen los personajes de un drama

¹⁹² Ebd., S. 480 (meine Herv.).

cuando ha caído el telón? No sé, es la primera vez que salgo al escenario. Es un misterio. Es algo más que morir. ¡Deteneos un momento! ¡Dejadme gritar! ¡Dejadme decir todavía algunas palabras! ¡¡Pero es inútil!!

cae de golpe el telón¹⁹³

Zitiert ist hier der dramatische Endmonolog der Ehefrau, die gleich zu Beginn ihrer Replik die vierte Wand als ihr ganzes Elend ausweist. Die Zuschauer:innen, so erklärt sie, seien die wahren Figuren auf der Bühne des Lebens. Sie fährt fort, der Vorhang halte sie in der Literatur gefangen und entmenschliche sie – *deshumanización* setzt sie also indirekt mit Fiktivisierung (und Fiktionalisierung) gleich, was bereits auf einem Missverständnis von Ortegass Essay beruhen dürfte.¹⁹⁴ Die Ehefrau klagt, ihre Stimme werde nie mehr als die einer ‚Puppe‘ sein, während umgekehrt die reale Stimme der Zuschauer bis auf die Bühne reiche. Diese Stimme sei der Klang, den ihr Mann suche. Das Detail bleibt rätselhaft, ist doch das Publikum in *El sonido 13* als äußerst unverständlich gezeichnet: „Usted es un espectador del antiguo régimen [...]“¹⁹⁵, ruft der Professor einem Zuschauer zu, der sich beklagt, das Ende des Stückes sei zu früh verraten worden. Der Professor scheint hier zunächst die Rezeptionshaltung der ungebildeten Massen zu kritisieren, von der auch Ortega schreibt. Das klimaktisch gestaltete Ende hebt dann aber darauf ab, der (falsch verstandenen) *deshumanización* eine Art *rehumanización* entgegenzusetzen. *El sonido 13* kann demnach zwar stellenweise als Versuch gelesen werden, Ortegass Vorstellung eines ‚Ideendramas‘ sensu Pirandello umzusetzen.¹⁹⁶ Insgesamt verfolgt das Stück allerdings eine moralisch-ethische Stoßrichtung, die nicht zuletzt in ihrer Anekdotenhaftigkeit mit Ortegass Ausführungen inkompatibel ist.

¹⁹³ Ebd., S. 482–483.

¹⁹⁴ Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass Literatur stets fiktional ist – in der Diskussion ihrer eigenen Fiktivität setzen die Figuren Verdaguers ein solches Literaturverständnis aber an.

¹⁹⁵ Verdaguer: *El sonido 13*, a.a.O., S. 482.

¹⁹⁶ Diese Idee übertragen Teile der Forschung auf die Prosa, so López Antuñano: *Mario Verdaguer, un escritor proteico*, a.a.O., S. 170, der verallgemeinert: „Los personajes han de encarnar algún problema, idea o símbolo. Y una vez más se hace obligada la referencia a Ortega que en la glosa a *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello decía que en esta obra de teatro el destino doloroso que los seis personajes ‚representan es mero pretexto [...]‘. Esta norma orteguiana fue observada por los novelistas de la vanguardia para caracterizar a los héroes de sus relatos [...]“ López Antuñano attestiert den Avantgarden also genau jene Art von eindimensionalem, exemplarischem Ideendrama, das Unamuno schon zu frühester Zeit vorgeworfen wurde und das sowohl Pirandello als auch Ortega ablehnten.

Verdaguers Text legt verschiedene Interpretationsansätze nahe, löst aber keinen von ihnen ein. Eine entsprechende Unsicherheit findet sich in einem zeitgenössischen Artikel, in dem der bereits mehrfach erwähnte Díez-Canedo sich zwar positiv, gleichwohl denkbar unspezifisch zu *El sonido 13* äußert:

Mario Verdaguer [...] reúne en *El sonido 13* muchas sugerencias modernas. El escritor, el „Profesor de Estética“, empeñado en la busca de una nueva vibración, rodeado de los personajes que su imaginación crea, ya sugeridos por las lecturas, ya por su experiencia vital, asistido por el amor de la mujer, que le sacrifica hasta su hijo, es un espejo en que la angustia creadora se retrata en perfiles irónicos. ¿Será esa vibración, ese „sonido 13“, la voz del espectador que resuena de pronto en la sala, cortando la continuidad del espectáculo. Los cinco cuadros de *El sonido 13* tienen una evidente emoción, y además ese porte característico de las obras de avanzada que responde a algunas inquietudes del momento actual.¹⁹⁷

„Muchas sugerencias modernas“, „una evidente emoción“, „algunas inquietudes del momento actual“ – unpräziser könnten die Worte des Lobes kaum sein. Aus ihnen ist einzig zu ersehen, dass einer der prominentesten Kritiker der Zeit Verdaguer attestiert, am Puls der Zeit zu schreiben. Die von Díez-Canedo diagnostizierte ‚angustia creadora‘ stellt weit eher einen Befund über den herrschenden Zeitgeist dar als eine Interpretation des Verdaguer-Stücks, ist der Professor doch alles andere als ängstlich und vorsichtig. Das kritische Hinterfragen der eigenen schreibenden Tätigkeit ist in *El sonido 13* weit weniger präsent als in zeitlich nahen Romanen Verdaguers. Dass sich Díez-Canedo bemüht fühlt, diesen Aspekt hier einfließen zu lassen, macht den Befund umso bedeutsamer – und tatsächlich beobachtet der Kritiker eine Entwicklung, die sich in Romanen von Gómez de la Sernas *El novelista* bis zu Azoríns *Superrealismo* steigert.

5.3.3 *La mujer de los cuatro fantasmas* (1931): Unheimliche Metalepsen

Chronologisch folgt auf *El sonido 13* der zweite von Verdaguers ‚Avantgarde-romanen‘, *La mujer de los cuatro fantasmas* von 1931, ein „rompecabezas laberíntico“ in den Worten Fuentes Mollás.¹⁹⁸ Die Handlung lässt sich kaum adäquat zusammenfassen: Der namenlose Ich-Erzähler, ein Berufsphilosoph und Schriftsteller, geht gleich im ersten Kapitel *medias in res* mit einem Bericht über seine Teilnahme an einer durch den mysteriösen Dr. Lubow initiierten Spiritismus-

¹⁹⁷ Enrique Díez-Canedo: *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, Bd. 5: *Elementos de renovación*, Mexiko 1968, S. 169 (ursprünglich in *El Sol*, 27.02.1930).

¹⁹⁸ Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 127. Oder mit Entrambasaguas: *Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 1286: „[...] novela en que la estructura narrativa se transforma en una espiral donde apenas el lector corriente, poniendo en tensión sus cinco sentidos, puede seguir el hilo del relato, ya que no el argumento ni la acción.“

Sitzung. Er trifft Matilde, das Medium, durch das Lady Guilfort, eine französische Adlige aus dem 18. Jahrhundert, sprechen wird. Diese unterhielt zu Lebzeiten Liebschaften sowohl mit dem Duque de Auxerre als auch mit einem gewissen Le Brioux – der Geist des Letzteren, so wird zu einem späteren Zeitpunkt klar, spricht durch den Erzähler selbst. Auf diegetischer Ebene spiegelt sich nun die in den verschiedenen Metadiegesen erzählte Liebesgeschichte zwischen Le Brioux und Guilfort in den Figuren, die jeweils als Medium fungieren, nämlich in dem Erzähler selbst und in Matilde. Der Erzähler erklärt, er habe sich in seine Figur Matilde verliebt. Durch die Berichte von Lady Guilforts Geist und dem Auxerres, der durch ein weiteres Medium spricht, lässt sich eine Kriminalgeschichte im Stil der *gothic novel* aus dem Frankreich des *ancien régime* rekonstruieren: Auxerre soll bei der Ermittlung von 26 Morden helfen.¹⁹⁹ Nachdem der Erzähler gewahr wurde, dass er als Medium für Le Brioux, ebenfalls ein Opfer Guilforts, fungiert, entscheidet er zu flüchten, nimmt sich ein Taxi – und landet, bedingt durch eine Freud'sche Fehlleistung, wieder bei Dr. Lubow, dessen Adresse er dem Fahrer angegeben hatte, anstatt ihn, wie geplant, mit einer Fahrt zum Bahnhof zu beauftragen. Dieses zweite Kapitel schildert eine weitere Sitzung: Auxerre erklärt, man habe ihn mit den Ermittlungen in dem Mordfall betraut. Guilfort, so wird klar, hat die Morde veranlasst, aber anstatt sie zu überführen, verliebt sich Auxerre in sie und findet nach einer Liebesnacht in ihrem Schrank die Köpfe der Gesuchten. In Harz eingelegt, warten sie darauf, von einem befreundeten Phrenologieprofessor abgeholt zu werden. Das dritte Kapitel ist durchweg einem Traum des Ich-Erzählers gewidmet, den dieser Dr. Lubow zu deuten bittet, nämlich den Traum von Kuntag, einem hinter einem eingeschlagenen Kometen versteckten Phönizierdorf, dessen Bewohner nicht sterben. Im Archiv Kuntags zeigt man dem Erzähler den ganzen Stolz des Dorfes, einen chinesischen Papier-Kodex aus dem 3. Jahrhundert, in dem er ein Rivarol-Zitat als Marginalie entdeckt. Diese moderne Kritzelei muss von einem Besucher des Dorfes stammen, und in der Tat: Es war Matilde, die sich in dem Kodex verewigt hat und die nun, im Hause des ewigen Bürgermeisters von Kuntag als „especie de maniqué inmóvil“²⁰⁰ auf dem Sofa liegend, sich halb tot, halb lebendig als „bello cadáver“²⁰¹ einer gelangweilten *femme fatale* gibt. Der Erzähler will mit ihr fliehen, doch aus Kuntag gibt es kein Entkommen. Er wacht auf. Eine folgende Traumdeutung fördert nun zutage, dass das Wort ‚Kuntag‘ tatsächlich existiert und einen Fehler bezeichnet, der chinesischen Philosophen bei der Auslegung der Rätsel des Tao unterläuft. Hier beginnt, was in den Folgekapiteln entwickelt wird: Kapitel 4 beschreibt einen Traum des Erzählers von seinem zutiefst verkommenen, tierquälenden Schulkameraden Wang, den er – nachdem er gleichsam metaleptisch in ein holländisches Landschaftsgemälde eingetaucht ist – als Ehemann Matildes wiedertrifft. Bei einem Mah-jong-Spiel mit Wang und Matilde taucht nun wiederum ein Phrenologieprofessor auf und der Erzähler

¹⁹⁹ Ich beschränke mich in dieser ohnehin schon langen Zusammenfassung auf die für die Deutung der Metalepse relevanten Passagen der Rahmenerzählung(en).

²⁰⁰ Verdaguer: *La mujer de los cuatro fantasmas*, Barcelona 1931, S. 110.

²⁰¹ Ebd.

wittert, komplementär zur Konstellation Auxerre/Guilfort, weitere Köpfe in Wangs Schrank. Das fünfte Kapitel führt die Schmuggel- und Kriminalgeschichte von Auxerre und Lady Guilfort weiter, Kapitel 6 führt uns zurück zu Wang: Der Erzähler schildert eine weitere Begegnung mit diesem als für ihn real, Hinweise auf einen Traum gibt es nicht. Wang erzählt von einer Hindugöttin namens Amanda Kami, die sich als Reinkarnation Lady Guilforts herausstellt. Matilde taucht erneut auf, der Erzähler fasst den Entschluss, Wang zu töten (was nicht erzählt wird). Matilde führt ihn in den Raum, in dem der Roman begonnen hatte: Hier trifft er, in einer metaleptischen Rückkehr zu der ersten Stufe der Erzählung, auf Dr. Lubow und den (eigentlich geträumten) Phrenologieprofessor. Es folgt eine weitere Spiritismussitzung, in der der Geist Auxerres angerufen wird. Das siebte und letzte Kapitel leitet zurück auf die Ebene des Erzählers, der nun noch einmal das Geschriebene als Fiktion ausweist und erklärt, er habe sich ein Jahr lang von den spiritistischen Sitzungen und der Psychoanalyse ferngehalten. Der Telefonanruf einer aufgebrauchten Dame, die sich verwählt hat und irrtümlich den Erzähler für ihren Ehemann hält, mit dem sie die Beziehung beenden möchte, führt dem Erzähler vor Augen, dass er ohne Matilde nicht leben kann. Unter einem Gefühl der Fremdbestimmung („Esos hilos me pusieron en movimiento“²⁰²) heiratet der Erzähler in einem finalen metaleptischen Akt seine Figur Matilde, wird allerdings nicht glücklich mit ihr. Im letzten Satz des Romans begreift er, dass er – wie schon Auxerre – in den Armen der Dienerin Lady Guilforts gelandet ist.²⁰³

Wie aus dieser Zusammenfassung ersichtlich wird, verbindet Verdaguer metaleptische Erzählverfahren mit einem recht eindeutigen Freudianismus – ein Zusammenspiel, das auf den folgenden Seiten näher betrachtet werden soll, ohne allerdings den Roman mit Freud zu lesen. Vielmehr steht im Vordergrund, dass die Metalepse für Verdaguer zum Vertextungsverfahren Freud'scher Prinzipien schlechthin gerät, die ihrerseits als Deutungshorizont in den Text eingeschrieben sind.

La mujer de los cuatro fantasmas beginnt unvermittelt mit der ersten Spiritismus-Sitzung, in der der Erzähler das Medium Matilde kennenlernt. Der homo-/autodiegetische und (zunächst) extradiegetische Erzähler beendet das erste Kapitel mit den Worten „Me había enamorado, en el primer capítulo, de la protagonista. Esta comprobación me tranquilizó; tenía el primer elemento para escribir una novela.“²⁰⁴ Hier wird die Trennung von erzählendem und erlebendem Ich aufgehoben, was dadurch ermöglicht wird, dass die weitere Erzählung als noch unvollendet ausgewiesen ist: Die unvorhersehbare Geschichte determiniert den Schreibakt des Erzählersubjekts, gleichzeitig bringt dessen Schreiben die erzählte Geschichte erst hervor. Die Textstelle muss auch im engeren Sinne als metaleptisch gelten, weil die Erklärung des Erzählers, einen Roman zu schreiben, nicht, wie vielleicht

²⁰² Ebd., S. 271.

²⁰³ Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 110, deutet dieses Ende als Kastrationsphantasie des Erzähler-Protagonisten.

²⁰⁴ Verdaguer: *La mujer de los cuatro fantasmas*, a.a.O., S. 39.

zu erwarten wäre, eine neue diegetische Ebene eröffnet. Erzähler und erzählte Figur befinden sich vielmehr von Anfang an in derselben Welt, was im Übrigen bereits durch die Bezeichnung Matildes als Protagonistin impliziert ist. Es handelt sich also um eine klassische Möbiusband-Struktur: Eine Welt wird erzählt durch einen Erzählakt, der in ihr selbst stattfindet. Darüber hinaus – und dies ist neu –, kommt es hier zu metaleptischem Figurenbewusstsein in einer autodiegetischen Erzählhaltung. Erscheint dies zunächst widersinnig, so liegt genau hier die textstrukturelle Umsetzung der Schizophrenie des Protagonisten: Während dieser selbst erzählt, ist ihm bewusst, dass er erzählt wird – er besteht eigentlich aus zwei Figuren. Bemerkenswert ist außerdem, dass auch in den konventionellen Erzählzeiten des *pretérito indefinido* und des Imperfekts, die eine Nachzeitigkeit des Erzählten ja eigentlich logisch voraussetzen, das Kommende als Unfertiges erzählt werden kann.

Nach dem Schlusssatz des Erzählers im ersten Kapitel („tenía el primer elemento para escribir una novela“) muss alles Folgende in seinem Seinsstatus als labil gelten, und umso absurder ist es, dass der Erzähler beständig – aber erfolglos – versucht, das Erlebte mit einer (oder seiner) ‚Realität‘ abzugleichen. Schon kurz darauf erklärt er: „Este caso no tiene nada de particular cuando acontece en una novela, es lo que se acostumbra. Pero cuando pasa en la realidad de la vida, pone al hombre en una situación bastante difícil y muchas veces ridícula.“²⁰⁵ Damit treffen zwei sich ausschließende Aussagen aufeinander, nämlich dass Kapitel 2 bis 7 ein Roman seien und dass sie *kein* Roman seien. Es handelt sich hier wohl kaum um einen Lapsus des Autors oder eine wie auch immer geartete, nicht sinnerefüllte Inkohärenz, sondern um das erste Zeichen einer durchgehenden Unentscheidbarkeit zwischen ‚Realität‘ und Fiktion, Diegese und Metadiegese, Traum und Wirklichkeit.

In seinem Realitätsverlust nimmt der Erzähler-Protagonist seine Umwelt als abständig war, so bereits im ersten Kapitel, wenn er die Personen um sich als „una categoría de fantasmas“, „aquellos seres extraños“²⁰⁶, „aquellos personajes“²⁰⁷ und „aquellos extraños desconocidos“²⁰⁸ bezeichnet. Der Gebrauch des Demonstrativbegleiters ‚aquello/a‘ suggeriert zusätzlich räumliche und/oder zeitliche Distanz, und auch der auffällig häufige Begriff ‚personaje‘ fällt auf. Dieser kann laut *RAE* zwar eine „persona de distinción, calidad o representación en la vida pública“ sowie eine „persona singular que destaca por su forma peculiar de ser o de actuar“²⁰⁹ bezeichnen, Verdaguer – wie auch andere Autor:innen der Zeit – schöpft hier allerdings auch die Semantik literarischer Fiktion aus. So grüßt etwa Matilde den Erzählerprotagonisten bei seiner ersten Teilnahme an den beschriebenen Sitzungen

205 Ebd., S. 43.

206 Beide Zitate ebd., S. 7.

207 Ebd., S. 8 und S. 9.

208 Ebd., S. 11.

209 <http://dle.rae.es/?id=SjYCHmh> (letzter Zugriff: 08.04.2018, 11:36).

mit „[V]eo entre vosotros al nuevo personaje“²¹⁰, zweifellos eine untypische Verwendung des Begriffs. Auch wenn der Erzähler als erlebendes Ich spricht, ‚fiktionalisiert‘ er seine Eindrücke, hier durch Rekurs auf filmische Ästhetik: „[L]o mismo que un personaje de cinematógrafo, penetró en el comedor la señorita Matilde.“²¹¹

Mit Fortschreiten der Geschichte verschwimmen in *La mujer de los cuatro fantasmas* die Grenzen zwischen der Welt der Rahmenerzählung und den (metadiegetischen) Schilderungen der Medien. Eine der repräsentativsten Textstellen findet sich gegen Ende des zweiten Kapitels: Der Geist des Grafen Auxerre wendet sich an seinen Freund Le Brioux (in Gestalt des Erzählers) und erklärt, er habe dessen Kopf, in Harz eingelegt, bei Lady Guilfort erblickt. Der Erzähler fasst sich daraufhin erschrocken an seinen Hals und sieht Blut:

– ¡Sangre! – exclamé mostrándole las palmas de mis manos.

El doctor Lubow las contempló con atención, y un momento quedó perplejo. Luego me dijo un poco irónicamente:

– Tranquilícese. Es el peluche del sillón que ha desteñido.²¹²

Das vermeintliche Blut besteht also in Wirklichkeit aus dem abgefärbten Plüsch eines Stuhles, sodass es hier nicht zu einer tatsächlichen, logikwidrigen Interferenz zwischen Metadiegesen und Diegesen kommt. Und dennoch: Derlei Passagen muss man dieselbe Funktion zugestehen wie im engeren Sinne metaleptischen, auch wenn sie formal nicht als metaleptisch gelten können, nämlich die Suggestion einer Interferenz zweier Welten, die eigentlich abgeschlossen sind. Immer häufiger hat der Erzähler-Protagonist in den folgenden Kapiteln nicht nur Schwierigkeiten, seine Wirklichkeit von der Welt der reinkarnierten Geister zu unterscheiden,²¹³ sondern fühlt sich mehr und mehr auch fremdbestimmt. Als Grund für diesen Eindruck nennt er selbst sein Unterbewusstsein:

¿Qué era ese mundo invisible que me iba envolviendo en sus redes? Matilde, lady Guilfort, el armario terrible, la hilera de cráneos, el duque de Auxerre y ahora un nuevo personaje, ¡un profesor de Frenología! Todos estos seres del mundo real y del mundo de los espíritus danzaban ante mí en una confusión extraña. Todo me

²¹⁰ Verdaguer: *La mujer de los cuatro fantasmas*, a.a.O., S. 21.

²¹¹ Ebd., S. 34.

²¹² Ebd., S. 61.

²¹³ Vgl. als ein weiteres Beispiel folgende Textstelle, in der die Welten der verschiedenen Träume verschwimmen: „Me parecía que el mundo de los espíritus había adquirido de pronto una terrible realidad y que lady Guilfort, el duque de Auxerre y toda la muchedumbre de sombras trágicas se acercaban lentamente por el pasillo que antes había atravesado en compañía de Wang e iban a descender de un momento a otro la cortina y penetrar en la estancia“ (ebd., S. 162).

*parecía unido por un hilo misterioso, por alguna razón insospechada que no podía penetrar. ¿Qué pasaba en mi subconsciencia?*²¹⁴

Ein genereller Hang zu metaleptischen Formulierungen ist dabei auffällig, so z. B. der Einstieg in das vierte Kapitel: „Entonces tuve la sensación completa de que *me había caído dentro de un cuadro* de un pintor holandés y, como un personaje más, creado por el pincel invisible e irreal del artista, me aproximé a las figuritas que danzaban ante la puerta de aquella venta.“²¹⁵ Hier wird akzentuiert, dass die Idee einer metaleptischen Immersion in eine andere Welt unmittelbar verknüpft ist mit der Fiktionalisierung der eigenen Person: Der Erzähler spricht von sich ein weiteres Mal als *personaje* und von den Menschen in seiner Umgebung als *figuritas*.²¹⁶

Die Verbindung von Realitätsverlust, Fremdbestimmung und metaleptischen Erzählverfahren spitzt sich im dritten Teil des letzten Romankapitels zu, der den aussagekräftigen Titel *Los muñecos mecánicos* trägt und mit dem sich der Erzählrahmen schließt:

Hay indudablemente un momento en que los hombres nos convertimos definitivamente en esos muñecos mecánicos movidos por unos hilos misteriosos que nos hacen correr y bailar de un mundo absurdo. Alguien tiró de los hilos que indudablemente pendían del techo de mi despacho y venían a parar a mis manos y a mis pies dándome esa apariencia fátua de movimiento que los hombres un poco filósofos denominamos libre albedrío.

Esos hilos me pusieron en movimiento. Cogí el sombrero, el bastón y los guantes y salí a la calle.²¹⁷

Der Zweifel am freien Willen lässt sich, wie schon so oft, als rezeptionslenkende Anspielung auf Unamunos *Niebla* lesen, mit der das Bild vom Menschen als Marionette im Einklang steht. Betont der Erzähler in dem metaleptischen Schlusskapitel zunächst noch seine Fiktivität, so fasst er einige Seiten vor Ende des

²¹⁴ Ebd., S. 169 (meine Herv.). Auch hier fällt der spezifische Gebrauch von *personaje* auf, der andeutet, dass der Professor als neue, fiktive Figur in den Roman des Erzählers eintritt. Man beachte auch die erlebte Rede in der ersten Person, die – ganz im Sinne der metaleptischen Verschmelzung von Erzählebene und erzählter Ebene – die Deixis von Figur (erlebendem Ich) und Erzähler (erzählendem Ich) mischt.

²¹⁵ Ebd., S. 135.

²¹⁶ Am Rande sei bemerkt, dass auch der reale Autor Verdaguer sich gern metaleptischer Formulierungen bediente. Vgl. folgende Stelle aus Verdaguers Korrespondenz mit seinem Bruder Joaquim: „A mi derecha se halla el *Zauber Berg* [sic] amenazante, con sus altas cumbres en las cuales ya me hallo como atrevido alpinista [...]. Sus personajes son ya íntimos amigos míos y si no fuese por la íntima simpatía que siento hacia el doctor Behrens y porque me he enamorado de la señora Chauchat, no podría permanecer por más tiempo en ese sanatorio de Davos, en el cual pasan realmente cosas extraordinarias“ (Brief vom 26. Juli 1933 an Joaquim Verdaguer, Biblioteca de Catalunya, Ms. 3138, Nr. 108).

²¹⁷ Verdaguer: *La mujer de los cuatro fantasmas*, a.a.O., S. 271–272.

Romans den Entschluss, mit seiner Ehefrau Matilde nun die Existenz als Romanfigur abzulegen. Dieser Übergang sei etwas ausführlicher zitiert:

Creo que el lector no tiene necesidad de que le explique a dónde me dirigi. Nos hallamos en el último capítulo de una novela. Ha llegado la hora de que *alguno de los personajes* se case con la protagonista. Se quedó precisamente viuda para que eso fuese posible. [...]

Matilde se dió inmediatamente cuenta que desde el principio de la novela estaba ya predestinada a casarse conmigo o a ser mi amante, y prefirió como yo el camino honesto. [...]

Los dos convinimos en que *dejaríamos de ser personajes de novela y en que nos mantendríamos en el plano de las realidades*. Llevábamos ya viviendo demasiadas páginas y corríamos el riesgo de hacernos insoportables.²¹⁸

Wie bereits zu Romanbeginn, so stehen auch hier widersprüchliche Aussagen nebeneinander. Der Erzähler bezeichnet sich zunächst indirekt als Romanfigur, um dann seine Verfügungsmacht über seine Figur Matilde zu demonstrieren. Diese wird sich im Anschluss schlagartig über ihr Dasein als Romanfigur klar. Verwirrend ist, dass beide dieses Dasein zugunsten einer abermals undefinierten ‚Realität‘ aufgeben, dies allerdings vornehmlich als Akt der Rücksichtnahme auf die Leserschaft – ein Akt, der die eigene Textualität weiterhin impliziert. Doch auch hierbei bleibt es nicht: Der letzte Satz des Romans gewährt Interpretationsspielraum dahingehend, dass es sich bei Matilde vielleicht doch um den bösen Geist einer Dienerin Lady Guilforts handelt: „Y entonces pensé lo que no dudo habrán ya pensado muchos hombres antes que yo [...]: Que mi vida había acabado vulgarmente [...] en los brazos de la camarera de lady Guilfort.“²¹⁹ Was binnenfiktional als Realität gelten kann und was nicht, bleibt unklar, und dies geht formal einher mit einem permanenten Verschwimmen der Grenzen von Diegese und Metadiegeese. Die zitierte Passage suggeriert einen Rückbezug auf den Romananfang, dort indes hatte der Erzähler sich ja ausdrücklich nicht als Figur, sondern als Autor inszeniert – wenn auch innerhalb des möbiusbandartigen Paradoxons, dass er die Welt erzählt, aus der heraus er selbst erzählt wird.

Im Folgenden soll näher betrachtet werden, was die Romanzusammenfassung und die Beschreibung der metaleptischen Textstellen schon erkennen ließen: den offensichtlichen Freudianismus in *La mujer de los cuatro fantasmas*. Dieser durchzieht den gesamten Text, und das nicht nur allusiv, sondern auch *expressis verbis* durch unmissverständliche Rekurse auf den Psychoanalytiker. Kapiteltitel lauten etwa *El profesor Freud tiene la culpa*²²⁰ oder *Un poco de psicoanálisis*.²²¹ Im Zusammenhang mit einer Traumdeutung für den Erzähler erklärt Dr. Lubow, gleichermaßen interessiert an Psychoanalyse wie an Spiritismus: „Voy a enviarle

²¹⁸ Ebd., S. 272 (meine Herv.).

²¹⁹ Ebd., S. 277.

²²⁰ Ebd., S. 43–47.

²²¹ Ebd., S. 117–126.

al profesor Freud.²²² Alex Alexandrovitch, eine weitere Figur aus dem Kreis Lubows, lässt verlauten: „[L]os sueños resultan ahora tan interesantes como las sesiones de espiritismo.“²²³

Freuds Werke war in Spanien seit den Zwanzigerjahren bekannt: Durch das Engagement Ortega y Gassetts wurde hier die erste fremdsprachliche Gesamtausgabe überhaupt herausgegeben.²²⁴ Freud selbst beglückwünschte den Übersetzer Luis López Ballesteros zu seiner exzellenten Übertragung.²²⁵ Dank dieser leicht zugänglichen Gesamtausgabe war Freud Ende der Zwanzigerjahre bereits Pflichtprogramm in intellektuellen Kreisen,²²⁶ was nach einer Lektüre bekannter Vertreter der spanischen ‚Generation von 1927‘ keineswegs überrascht. Auch die

222 Ebd., S. 117.

223 Ebd., S. 69.

224 Siehe Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*, a.a.O., S. 258, außerdem Federico Allodi: *Historia del psicoanálisis en España y sus contrastes con el mundo anglófono*, in: *Actas Españolas de Psiquiatría* 40, Supl. 2 (2012), S. 1–9, <https://www.actaspsiquiatria.es/repositorio/suplements/14/ESP/14-ESP-753685.pdf> (letzter Zugriff: 10.04.2018), S. 3, und Druet, Anne-Cécile: *La introducción del psicoanálisis en la literatura española a través de su representación*, in: *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* 65.2 (2013), <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.14> (letzter Zugriff: 12.07.2021). Die beiden Autor:innen widersprechen sich im Hinblick auf die Erstpublikation der Freud-Übersetzungen (Druet spricht von einem Beginn 1920 und einer Fertigstellung 1930, Allodi zitiert, wie auch Thomas F. Glick: *The Naked Science: Psychoanalysis in Spain, 1914–1948*, in: *Comparative Studies in Society and History* 24.4 [1982], S. 533–571, die Übersetzungen Luis López Ballesteros von 1922 und 1934). Alle drei nennen Ortegas eigenen Essay *Psicoanálisis, ciencia problemática* von 1911 als Beginn der spanischen Freud-Rezeption. Glick: *The Naked Science*, a.a.O., S. 537, hingegen hält die Freud-kritische Abhandlung Enrique Fernández Sanz’, *Histerismo, teoría y clínica* von 1914, für den ersten wirklich einflussreichen Beitrag. Der Einfluss Ortegas kann allerdings nicht hoch genug eingeschätzt werden: Unter seiner Leitung veröffentlichten Schüler Santiago Ramón y Cajals 1918 in *El Sol*, in der *Revista de Occidente* finden sich bereits im ersten Jahr des Erscheinens – also neben den vergessenen programmatischen Avantgarde-Texten – zahlreiche Rezensionen, unter anderem zur *Traumdeutung* und zu *Das Ich und das Es* (beide 1923). Diesem Strang spanischer Psychoanalysezepktion kommt nach dem Bürgerkrieg subversiver Wert zu, man denke etwa an den Beginn von Luis Martín Santos’ *Tiempo de silencio*.

225 Glick: *The Naked Science*, a.a.O., S. 541. Freud verfügte offensichtlich über exzellente Spanischkenntnisse: „Freud himself wrote a congratulatory letter to López Ballesteros in May of 1923, in which he noted that he was able to certify the correctness of the translation because of his youthful readings of *Don Quixote* in Spanish“ (ebd.).

226 „A finales de los años veinte, en España, Freud también se había convertido en una

Beziehung zwischen Freud'scher Psychoanalyse und dem Surrealismus ist keine Neuigkeit.²²⁷ Doch auch andere, vergessene Autoren wie José Domenchina (in *La túnica de Neso*) thematisieren die Psychoanalyse. Ebenso dürfte Verdaguer über seine Beschäftigung mit Thomas Mann mit der Psychoanalyse in Berührung gekommen sein. 1930 kündigte er einen Roman mit dem Titel *De Richet a Freud* an, den er allerdings nie fertigstellte.²²⁸

Ostentative Bezüge auf Freud sind zwar kein Alleinstellungsmerkmal Verdaguers, spezifisch für diesen ist allerdings, dass er metaleptische Erzählweisen zur Konturierung des Freud'schen Konzepts der Unheimlichkeit verwendet. Die Metalepse, so im Weiteren die These, wird in *La mujer de los cuatro fantasmas* zum Vertextungsverfahren des Unheimlichen schlechthin.

Freud sieht das Unheimliche bekanntermaßen als „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“²²⁹, und schlüsselt diesen Gedanken in zahlreiche Unter Aspekte auf. Liest man Verdaguers Roman nach Freuds Aufsatz, so gewinnt man den Eindruck, Verdaguer habe versucht, keinen Gedanken Freuds in seinem Roman unberücksichtigt zu lassen.²³⁰

referencia obligada en los círculos culturales“ (Druet: *La introducción del psicoanálisis en la literatura Española*, a.a.O.). Siehe außerdem Glick: *The Naked Science*, a.a.O., S. 540, der erklärt, mit 15.000 Exemplaren vor dem Bürgerkrieg seien die Schriften Freuds in Spanien genauso erfolgreich vertrieben worden wie im Rest Europas. Am häufigsten verkauft wurden die *Psychopathologie des Alltagslebens* und die *Traumdeutung*.

227 Daraus sollte allerdings keineswegs geschlossen werden, dass Psychoanalyse auch in der Praxis gängig war. Siehe ebd., S. 562: „Of the countries where a general debate on the merits of Freud took place in the 1920s and 1930s, Spain must have been the only one to have produced more fictional than real analysts.“

228 Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*, a.a.O., S. 258.

229 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: *IMAGO. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5/6 (1919), S. 297–324, hier S. 298.

230 Dieser Verdacht des kompletistischen Einarbeitens von Elementen einer Liste psychoanalytischer Konzepte ist sicherlich einer der Gründe für den notorischen Vorwurf mangelnder Originalität. Wie nah Verdaguer an Freuds Text zum Unheimlichen gearbeitet hat, ist schwer zu sagen, es lässt sich aber anhand von Gemeinsamkeiten im Vokabular darüber spekulieren. Freud selbst gibt als spanische Übersetzung für ‚unheimlich‘ in seinem Sinne „sospechoso, de mal agüero, lugubre, siniestro“ an (Freud: *Das Unheimliche*, a.a.O., S. 299). ‚De mal agüero‘ und ‚siniestro‘ finden sich bei Verdaguer mit der entsprechenden Bedeutung, was unter Berücksichtigung der Häufigkeit dieser Ausdrücke nichts bedeuten muss, die These aber auch nicht schwächt. Siehe unter anderem: „Anduvimos largo rato por aquel pasillo siniestro en cuya bóveda las incansables arañas de Kuntag habían tejido unas grises y espléndidas telas“ (Verdaguer: *La mujer de los cuatro fantasmas*, a.a.O., S. 94), „El ave lanzó un siniestro gruñido y avivé el paso“ (ebd., S. 143), „Sus ojos tenían un siniestro resplandor [...]“ (ebd., S. 59), [Es spricht der Erzähler:] „– Esto es una cosa de mal agüero, Matilde“ (ebd., S. 273).

Die Figur der Matilde, sowohl als Medium als auch in ihrem Zustand zwischen Leben und Tod in Kuntag, verkörpert fraglos den „Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“ (so Freuds Zitat von E. Jentsch).²³¹ Abgetrennte Glieder,²³² in diesem Fall abgetrennte Köpfe, sind ebenfalls Zeichen des Unheimlichen und kommen in *La mujer de los cuatro fantasmas* auf allen diegetischen Ebenen zur Sprache. Das Wiederkehren von irrationalen Kindheitsängsten, das Freud anspricht, finden wir in der ersten Konfrontation des Erzählers mit seinem verkommenen Schulkameraden Wang. Im Zusammenhang mit E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* zählt Freud „die hervorstechendsten unter jenen unheimlich wirkenden Motiven“ auf:

Es sind dies das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen, also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere, – was wir Telepathie heißen würden – so daß der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des anderen mitbesitzt, *die Identifizierung mit einer anderen Person, so daß man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ichverdopplung, Ichteilung, Ichvertauschung* – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen.²³³

Die Bedingungen der Freud'schen Unheimlichkeit liegen also wesentlich in der Verdoppelung beziehungsweise Teilung des Wahrgenommenen. Erreicht wird diese in *La mujer de los cuatro fantasmas* durch die diegetische Verschachtelung der Handlung, sei es durch die unmögliche Unterscheidung zwischen der Ebene des Erzählers und der Ebene des Erzählten oder durch Metadiegesen in Form von Traumberichten und Mitteilungen reinkarnierter Personen.²³⁴ Wenn etwa die abgetrennten Köpfe auf verschiedenen, voneinander eigentlich unabhängigen Ebenen auftauchen, so ist dies die Wiederholung, von der Freud spricht. Wenn der Erzähler zwischenzeitlich unfreiwillig zum Medium für Le Brieux wird, so trifft dies auf Freuds Beschreibung des ‚fremden Ichs‘ zu. Derlei Doppelungen sind

²³¹ Freud: *Das Unheimliche*, a.a.O., S. 303.

²³² Ebd., S. 316–317.

²³³ Beide Zitate ebd., 309 (meine Herv.).

²³⁴ Freud selbst behandelt spiritistische Sitzungen in seinem Aufsatz im Zusammenhang mit der nicht enden wollenden Todesangst der Gesellschaft: „[A]uf den Anschlagssäulen unserer Großstädte werden Vorträge angekündigt, welche Belehrung spenden wollen, wie man sich mit den Seelen der Verstorbenen in Verbindung setzen kann, und es ist unleugbar, daß mehrere der feinsten Köpfe und schärfsten Denker unter den Männern der Wissenschaft, zumal gegen das Ende ihrer eigenen Lebenszeit, geurteilt haben, daß es an Möglichkeiten für solchen Verkehr nicht fehle“ (ebd., S. 315).

allerdings nicht mit im erzähltheoretischen Sinne metaleptischen und paradoxen Strukturen zu verwechseln.

Paradox hingegen sind andere Passagen, deren Effekt noch ausgeprägter ist, wie z. B. der metaleptische Kreisschluss in Kapitel 6 des Romans: Der Erzähler erwähnt ein weiteres Mal Wang, sodass Leser:innen davon ausgehen, es handle sich um einen metadiegetischen Traumbericht. Der Erzähler wird aber von Matilde in den Sitzungsraum Lubows geführt, von wo aus die eigentlich diegetische Erzählung ihren Fortgang nimmt. Dort nämlich trifft der Erzähler den Phrenologieprofessor aus seinem Traum als (in der Diegese) reale Figur wieder, sodass die metadiegetische und die diegetische Ebene verschmelzen und, wie so oft, nicht auszumachen ist, an welcher Stelle im Text dies genau geschieht:

Mi sorpresa fué extraordinaria. Nos hallábamos en el cuarto tendido de negro a donde me había llevado por la primera vez el doctor Lubow. El quinqué de petróleo humeaba colgado del techo y en torno de la mesa enlutada se hallaban sentados *los mismos* personajes pálidos y absurdos: el príncipe Alex, el doctor Lubow, el Astrónomo y en un rincón vi la cara repugnante de Patt, el profesor de Frenología.²³⁵

Die Metalepse macht das Nachvollziehen dieses Doppelgängertums unmöglich: Welchen der beiden Phrenologieprofessoren der Erzähler sieht – und welcher in seiner Welt ‚real‘ ist – bleibt ein Rätsel. Die Metalepse blendet beide Erlebniswelten des Erzählers übereinander, sodass auch dieser nicht zu verorten ist. Seine Wahrnehmungen entspringen, wie schon zuvor, einer Welt, die er bereits aus seinen Träumen kennt (und die er in einer Traumdeutung aufgearbeitet hat), sind ihm andererseits aber fremd, weil unbekannt und überraschend.

Die Verbindung von psychoanalytischem Deutungsangebot und metafiktionalen Verfahren führt also auch hier zu Diskrepanzen: Metaleptische Schleifungen diegetischer Grenzen, wie sie in Verdaguers Roman zuhauf vorkommen, dürften eigentlich nicht zu dem angestrebten Unheimlichkeitseffekt führen. Voraussetzung für diesen nämlich ist in der Literatur, auch schon für Freud, die Erschaffung einer fiktiven Welt, deren Möglichkeitsbedingungen Rezipient:innen mit jenen ihrer jeweiligen realen Welt gleichsetzen können²³⁶ – was jedoch für metalep-

²³⁵ Verdaguer: *La mujer de los cuatro fantasmas*, a.a.O., S. 225 (meine Herv.).

²³⁶ Freud antizipiert hier eine ganze Reihe fiktionstheoretischer Überlegungen, die, überführt in heutige Theoriegebilde, von Fragen der Rezipientendisposition bis zur *possible worlds theory* reichen: „Die Welt des Märchens [...] hat den Boden der Realität von vornherein verlassen und sich offen zur Annahme der animistischen Überzeugungen bekannt. Wunscherfüllungen, geheime Kräfte, Allmacht der Gedanken, Belebung des Leblosen, die im Märchen ganz gewöhnlich sind, können hier keine unheimliche Wirkung äußern, denn für die Entstehung des unheimlichen Gefühls ist, wie wir gehört haben, der Urteilsstreit erfordert, ob das überwundene Unglaubliche nicht doch real möglich ist, eine Frage, die durch die Voraussetzungen der Märchenwelt überhaupt aus dem Wege geräumt ist“ (Freud: *Das Unheimliche*, a.a.O., S. 321).

tisch-phantastische Erzählungen eigentlich nicht gelten kann, wenn man in Metalepsen klare Fiktionssignale sieht. Dies erklärt vielleicht, warum Verdaguer seinen Erzähler immer wieder von dem ‚Realen‘ sprechen lässt, geradezu so, als würde er versuchen, den Unheimlichkeitseffekt durch eine Plausibilisierung des Erzählten zu retten. Diese textuellen Strategien, die auf das Unheimliche zielen, verhalten sich den parodistischen Tendenzen des Romans, die besonders Fuentes Mollá im Blick hat, gegenüber agonal.²³⁷ Tatsächlich dürfte *La mujer de los cuatro fantasmas* heutigen Leser:innen weder ausgesprochen lustig noch besonders unheimlich vorkommen.

Festzuhalten bleibt: Verdaguer funktionalisiert die Metalepse in *La mujer de los cuatro fantasmas* dominant als Vertextungsverfahren Freud’scher Kategorien, was im Roman selbst durch textinterne Verweise auf den Psychoanalytiker betont und hier am Beispiel der Unheimlichkeit nachvollzogen wurde. Verdaguers Text ist äußerst heterogen, was seine Interpretation erschwert: Parodistische Tendenzen konkurrieren mit einer psychoanalytischen, ernsten Thematik und sind kaum in einer kohärenten Interpretation zu vereinigen. Gleichzeitig wird die prekäre, instabile Rolle des Schriftstellers angesprochen – obgleich der Text auch hinsichtlich dieses Themas konkurrierende Deutungsangebote eröffnet. Dieser Ich-Krise des modernen Schriftstellersubjekts wendet sich der Autor in seinem dritten ‚Avantgarde‘-Roman zu, *Un intelectual y su carcinoma*.

²³⁷ Diesen Widerspruch kann auch Fuentes Mollá nicht auflösen, der Verdaguers Roman als dominant parodistisch liest, die Rolle des Erzähler-Ichs und das Romanende dann aber doch im Sinne der Freud’schen Kastrationsangst vollkommen ernst interpretiert: „Esta cuarta novela de Verdaguer es, pues, en síntesis, la explosión de la mente de un creador en un caos de relatos – relatos, como veremos más adelante, paródicos – que se proyectan de dentro a fuera como sombras fantasmales y cuyo centro de gravitación es una fijación obsesiva del protagonista. Es, por tanto, el mundo interior dislocado del creador que protagoniza la novela el que engendra la transfiguración de su entorno en una ‚magia helicoidal‘ que, *pese al humor y la ironía del relato, gravitan en torno a una sola idea trágica y primitiva*: el terror a ser degollado por la mujer que ama“ (Fuentes Mollá: *Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 104, meine Herv.).

5.3.4 *Un intelectual y su carcoma* (1934): Die Selbstauflösung des Erzählers?

Dieser letzte (und nach Meinung einiger: verspätete²³⁸) – Roman in der Reihe der ‚Avantgarde‘-Texte Verdaguers treibt den modernen Zweifel an der schriftstellerischen *agency* auf die Spitze.²³⁹ Was hier von dem Schriftstellerprotagonisten erzählt wird – und ob überhaupt erzählt wird – ist nicht mehr auszumachen. Den poetologisch-philosophischen Gehalt des Romans stützt einmal mehr eine meta-leptische Textstruktur.

Der titelgebende Intellektuelle, ein Schriftsteller, erzählt als homodiegetischer Erzähler in Tempora der Vergangenheit (später wird zuweilen in den inneren Monolog gewechselt). Dieser erzählte Autor, der einen masochistischen Gefallen daran findet, seine Durchschnittlichkeit, mangelnde Kreativität und Boshaftigkeit zu schildern, erklärt, er habe in der neuen Wohnung, die er mit seiner Frau Catalina zusammen bezogen hat, ein Romanmanuskript gefunden. Wie der ebenfalls titelgebende Holzwurm, ernährt er sich vom intellektuellen Eigentum anderer und produziert daraus wertlosen Abfall (auch die metaphorischen Sägespäne kommen in dem Roman mehrfach zur Sprache). Ähnlich wie in Kierkegaards *Tagebuch des Verführers* findet sich der Papierstapel in einem alten Möbelstück, hier in einem Tisch:²⁴⁰

El cajón estaba lleno de papeles. No eran papeles vulgares. Era la novela que se halla reunida en este libro, la novela del viejo inquilino, la novela de mi enemigo mortal, la que he robado, la que he llenado con mis comentarios cínicos y en la que me guardo muy mucho de decir cuáles son los comentarios míos y cuáles son las narraciones del otro, sin cuidarme de dar a la cosa una unidad, un aire homogéneo,

²³⁸ Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguier*, a.a.O., S. 129, und Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 473. Verdaguier selbst hielt diesen Roman anscheinend für seinen besten, wie er seinem Bruder am 28. März 1933 schrieb: „A la Editorial Apolo he dado tambien [sic] otra novela cuyo título provisional, si no me ocurre otro será ‚La Carcoma‘. Me parece que es la mejor de todos mis libros“ (Biblioteca de Catalunya, Ms. 3138, Nr. 106 [*Cartes a la seva família*]).

²³⁹ Gracia: *La conciencia astillada*, a.a.O., S. 157, sieht das Verstummen Verdaguers in den Folgejahren als Konsequenz dieses Zweifels: „Pero detrás de todo y como lugar central está la indefensión del hombre para consigo mismo; está el argumento central que llevaría a Verdaguier a abandonar – y a confesar literariamente el abandono de – la literatura de vanguardia como exploración: las pulsiones socialmente destructivas que detecta en la ambición literaria – materia de sus dos mejores novelas – destinan al escritor en última instancia a la resignación.“ Vgl. zu dem Roman generell auch die Analysen in Díaz: *Tres narradores de vanguardia*, a.a.O., S. 98–102, Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguier*, a.a.O., S. 129–145, und Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 475–491.

²⁴⁰ Der Bezug liegt durchaus nahe: Auch der Protagonist von *Un intelectual y su carcoma* ist ein Verführer, wenngleich völlig anders motiviert – nämlich wirtschaftlich.

porque ningún ladrón tiene tiempo de contar su botín y huye con todo lo que puede agarrar con sus manos.²⁴¹

Was folgt, ist keine durch eine neue Kapitelüberschrift paratextuell markierte Herausgeberfiktion, sondern eine komplizierte Vermischung zweier Stimmen, und zwar der des Ich-Erzählers und der des Erzählers aus dem gefundenen Manuskript. Die Erzählung geht nach dem Manuskriptfund nahtlos weiter, der Ort des Übergangs von Diegese zu Metadiegeese ist nicht identifizierbar, die unterschiedlichen Erzählerstimmen lassen sich nicht genau ermitteln. Was *histoire* der Diegese, was *histoire* der Metadiegeese ist, bleibt wiederum offen. Im weiteren Verlauf des Romans erfahren wir von den zahlreichen Verhältnissen des Erzählers mit anderen Frauen, von der gemeinsamen Tochter Ada, die zunächst auf Kosten des Onkels im Kloster erzogen, dann aber zurück nach Hause geholt wird, von ihrem Tod durch Krankheit. Die Erzählung ist von metapoetischen Kommentaren durchsetzt, nicht selten in Form innerer Monologe:

A solas puedo confesar-me que novelas como las mías las hay a montones. Tanto como a montones no, es una exageración, pero no son nada extraordinario. Es que realmente estamos en un momento de crisis literaria, ¿se ha escrito ya tanto! ¡Sueños de gloria! Que a los veinte años fuese así, es lógico, pero ¡ahora! Lo mejor será que deje de escribir, eso es perder el tiempo, y que me busque un empleo en algún despacho.²⁴²

Ist der Text, den wir lesen, eine der erwähnten *novelas*? Wir wissen es nicht. Fest steht, dass die literarische Krise, um die es hier geht, sich immer wieder auch in Rezensionen und Essays der Zwanziger- und Dreißigerjahre findet, und dass eine gewisse biographische Parallele sowohl zwischen dem Schriftstellerschicksal Verdaguers sowie dem vieler seiner Kolleg:innen als auch dem fiktiven *intelectual* besteht.

Auf Seite 276 der Erstausgabe erfolgt ein plötzlicher Einschnitt. Nach drei Asterisken lesen wir:

Aquí terminan bruscamente las memorias de la Carcoma roedora de madera humana a la que iba convirtiendo en serrín. Si ella continuó royendo y escribiendo, no puedo saberlo. No ha podido encontrarse ninguna cuartilla más.²⁴³

Ródenas de Moya spricht diesem kleinen Abschnitt eine neue, eigene Erzählinstanz zu, nämlich die des Herausgebers: „Esta voz es nueva [...] y, súbitamente, añade un nivel en la estructura enunciativa del discurso. El hablante al que remite el verbo ‚puedo‘ no desvela su identidad, pero sí su existencia y su función: él ha sido el responsable de que el texto del intelectual llegue hasta los lectores.“²⁴⁴

²⁴¹ Mario Verdguer: *Un intelectual y su carcoma*, Barcelona 1934, S. 37–38.

²⁴² Ebd., S. 83–84.

²⁴³ Ebd., S. 276.

²⁴⁴ Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 486.

Diese neue Erzählstimme ist für Ródenas wesentlich, da sie die vorangehende paradoxe Verschlingung von Diegese und Metadiegeese durch Überstülpen eines weiteren Metaniveaus auflöst: Sowohl das gefundene Manuskript als auch der Bericht des Ich-Erzählers wären dann die Geschichte eines übergeordneten Erzählers.²⁴⁵ Selbst wenn diese Lektüre ihres Plausibilisierungsangebots wegen zunächst einleuchtend erscheint, findet sich kein Grund, daran zu zweifeln, dass auch nach den Asterisken die Stimme desjenigen spricht, der die Hefte gefunden hat, d. h. immer noch der Erzähler der ersten Kapitel. Die Erzählstruktur bleibt unauflösbar, und genau dies gilt es zu interpretieren.

An die zitierte Textstelle („[a]quí terminan bruscamente las memorias [...]“) schließt sich ein (als solcher auch benannter) Epilog an, in dem die Erzählung abrupt in eine Art *camera-eye*-Perspektive wechselt:²⁴⁶ Wir blicken mit einer unbeweglichen Wahrnehmungsinstanz auf einen Straßenabschnitt: „Primero pasó, por la callejuela, un perro blanco [...]“²⁴⁷ etc. Eine Seite weiter geht es dann um eine *herboristería*, die den Leser:innen bekannt vorkommen muss aus der Erzählung des Plagiators und seiner Frau Catalina. Ebendiese wird beim Verlassen des Hauses sofort benannt, was den Verdacht erhärtet, dass es sich bei der wahrnehmenden Instanz um den Ich-Erzähler des Haupttextes handelt: „Aquella tarde, cuando ya comenzaba a obscurecer, salieron por aquella puerta Catalina y Salomón.“²⁴⁸ Die beiden sprechen über einen Verschwundenen, wohl den Plagiator-Erzähler:

- ¿Si esperásemos un día más? – murmuró con tristeza, tirando a Salomón del abrigo.
- Si vuelve, ya sabe donde puede encontrarnos – respondió él con una voz llena de rencores, y cerró los puños que se hundían dentro de las mangas de su abrigo.²⁴⁹

In den zwei nun folgenden, kurzen Abschnitten kommt es jeweils zu einer Parallele, von denen eine besonders wichtig für die Bestimmung der Erzählinstanz ist:

Desaparecieron como dos figuras grotescas e incomprensibles de aquella calle. Amparo, desde su balcón, les vió volver la esquina, sonrió de un modo maligno y cerró

²⁴⁵ Ebd., S. 490.

²⁴⁶ Ich folge hier Thomas Klinkerts Redefinition von Genettes externer Fokalisierung: „Bei der externen Fokalisierung wird die erzählte Welt aus der Perspektive eines in dieser Welt anwesenden, aber unbeteiligten, außenstehenden Beobachters dargestellt“ (Klinkert: *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 138). Genette: *Discours du récit*, a.a.O., S. 195, setzt den Leser oder die Leserin als Wahrnehmungsobjekt an: „[...] où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments [...]“. Vgl. zur „optischen Erstarrung des Mittlers“ auch Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 8²⁰⁰⁸ (1979), S. 21.

²⁴⁷ Verdaguer: *Un intelectual y su carcinoma*, a.a.O., S. 277.

²⁴⁸ Ebd., S. 279.

²⁴⁹ Ebd., S. 280.

los postigos. *Se sentía completamente feliz en su casa, con su gato perezoso y sus libros que la vengaban de la realidad, de los insultos del monstruo.*²⁵⁰

Diese Paralepse besteht nicht nur in der abermaligen Namensnennung einer im Epilog noch nicht eingeführten Figur, Amparo, sondern auch in der Bezeichnung von deren Ehemann als ‚monstruo‘. Gemeint ist hier der Vermieter von Catalina und ihrem Mann, dem unproduktiven Schriftsteller. Durch die unvorbereitete Apostrophierung von Amparos Ehemann als ‚Scheusal‘ wird also der plagiierte Text aufgerufen, von dem die Erzählinstanz des Epilogs erklärt hatte, dieser habe sein Ende erreicht. Auch über die paratextuelle Grenze hinweg besteht hier demnach Kontinuität im Romanpersonal.

Ein Versuch, die verwirrende Gesamterzählung zu plausibilisieren, läge darin, den Handlungsanteil aus dem Manuskriptstapel als minimal zu veranschlagen. Der Roman läse sich demnach als ein durchgehend homodiegetisch erzählter Text, im Epilog würde lediglich die Erzählhaltung wechseln. Die Impulse aus dem gestohlenen Manuskript wären dann Ideen, die die Erzählung z. B. sprachlich prägen, die Biographie des Erzählers aber nicht weiter tangieren. Diese ist jedoch massiv von dem Manuskript affiziert: Der Erzähler macht deutlich, dass der Roman, den wir lesen, wesentlich aus diesem hervorgeht. Er habe nur ‚zynische Kommentare‘ hinzugefügt, und dies erst bei der Fahnenkorrektur: „Fué sólo luego, cuando corregí las pruebas y entremezclé mis comentarios cínicos, cuando comencé a comprender toda la extensión de mi venganza contra mí mismo.“²⁵¹ Der Haupttext ist voller Indikationen dafür, dass entweder der Erzähler den von ihm gefundenen Text durchlebt (wofür auch der Epilog spricht) – also metaleptisch in diesen hineintaucht – oder dass das in dem Manuskriptstapel Erzählte seine Welt metaleptisch affiziert.²⁵² Die Richtung der Metalepse bleibt erneut unklar. Auch hier handelt sich letztlich nicht um eine wie auch immer geartete Transgression einer Grenze, sondern um eine vollkommene Verschmelzung beider Welten in Form einer Umkehrung der etablierten Hierarchie von *histoire* und *discours*.

²⁵⁰ Ebd. (meine Herv.).

²⁵¹ Ebd., S. 38. Die Fahnenkorrektur führt freilich zu einer weiteren Paradoxie: Schon zu Beginn der Handlung verkauft der Erzähler ja das Manuskriptbündel, erzählt die Geschichte aus diesem aber weiter. Die Rückgabe der Geschichte an ihn zur Korrektur wird nicht erwähnt, sondern implizit als der Romanhandlung gegenüber nachzeitlich ausgewiesen.

²⁵² Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 132–133, scheint zu implizieren, dass hier eine Ich-Dopplung vorliegt und sich der Schriftsteller letztlich selbst plagiiert: „Desde las primeras páginas, la novela se nos presenta como un plagio de ese estrato mental que habla, realizado a base del otro estrato [...]. Ese ser desconocido [sc. der Autor des Manuskripts, von dem der Erzähler plagiiert] [...] es – lógicamente – él mismo, de modo que el plagio es un plagio de sí mismo, dirigido contra sí, sin que pueda en ningún momento ser evitado. Para aclarar las palabras del título de la novela, diremos, al respecto, que el ser plagiado es *el intelectual*, mientras que el plagiador es: *la carcoma*.“

Die Haupterzählung enthält also mindestens zwei Erzählstimmen, die des plagiierenden Ich-Erzählers und die des plagierten Autors. Durch die konsequent eingehaltene Fokalisierungsstruktur der Ich-Erzählung bleibt der Urheber des gefundenen Manuskripts aber stumm. Ein überwiegender Teil der *histoire*, so sind wir von dem Ich-Erzähler angehalten zu glauben, entstammt allerdings genau diesem Manuskript. *Un intelectual y su carcinoma* führt uns damit in eine paradoxe Erzählsituation, in der ein homodiegetischer Erzähler als erlebendes Ich eine Geschichte erzählt, dabei aber in hohem Maße fremdbestimmt ist. Was er erzählt, ist also nicht einfach potenziell gelogen, sondern entspringt der Kontamination seiner Welt mit der des gestohlenen Manuskripts. Er erzählt und erlebt eine Geschichte als seine, die nicht seine ist. Alles, was der Ich-Erzähler preisgibt, könnte auch der Vorlage entstammen: Der Tod seiner Tochter, seine Liebschaften etc. Da wir umgekehrt wissen, dass er das Manuskript in einem pseudo-performativen Schreibakt modifiziert, wirkt er auch in das Manuskript hinein, das er findet. Der ontologische Status der Gesamtgeschichte aber, in der sich der Erzähler befindet, bleibt dadurch völlig unklar.

Fuentes Mollá sieht hier eine Selbstfiktivisierung des Schriftsteller-Protagonisten, der sich im Akt des Schreibens und als Teil seiner eigenen Fiktion selbst auflöst („autodisolución“²⁵³) und bringt dies in Zusammenhang mit Ortega y Gasset's Diktum „El poeta empieza donde el hombre acaba.“²⁵⁴ Diese Interpretation ist vor dem Hintergrund einer Krise des (künstlerischen) Subjekts in der Moderne zunächst zwar einleuchtend. Der Ernst, mit dem Verdaguer auch in *Un intelectual y su carcinoma* die Psychoanalyse vertextet,²⁵⁵ steht einer solchen Lektüre aber entgegen: Die Darstellung des Unterbewussten mit gleichzeitigem psychoanalytischem Interpretationsangebot entspricht naturgemäß keineswegs einer *deshumanización* im Sinne Ortegas, sondern hebt lediglich die eigentlich überrkommene Kategorie des Figurencharakters auf eine andere Ebene, nämlich die des Unterbewussten. Ortegas vielzitiertes Satz bezieht sich außerdem zunächst auf das Verhältnis von realem Autor und erzählter Welt, und es ist mindestens strittig, ob seine Idee ohne Weiteres auf die binnenfiktionale Beziehung von Schriftsteller-Erzähler und Figuren applizierbar ist.

Die Idee der Selbstfiktivisierung – ohne ihre Herleitung aus Ortega y Gasset – leuchtet dennoch ein. Für Fuentes Mollá (und Ródenas de Moya) ist der literarische Schaffensprozess dabei von großer Bedeutung: „Igual que en *La mujer de los cuatro fantasmas*, la actividad imaginativa, creadora, quimérica, de este héroe, no

²⁵³ Ebd., S. 142.

²⁵⁴ Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, a.a.O., S. 864, und Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 105–107 (hier: „El novelista empieza“).

²⁵⁵ Verdaguer selbst erklärt dies in einem Brief an seinen Bruder: „Me han servido de modelo remoto un colega famoso y de guía [sic] los estudios de Freud sobre el subconsciente“ (Brief vom 18. Mai 1933, Biblioteca de Catalunya, Ms. 3138, Nr. 107).

sólo engendra seres autónomos sino que ficcionaliza al propio novelista.²⁵⁶ In der Selbstfiktivisierung sieht Fuentes Mollá das Distinktionskriterium zu Pirandello und wehrt den Vorwurf des Epigonen-Pirandellismus entschieden ab. Er erklärt, in Verdaguers Roman könne nicht mehr, wie in Unamunos *Niebla* oder Azoríns *El escritor*, zwischen einem Schöpfer und einer geschaffenen Figur unterschieden werden.²⁵⁷ Dass dies ursächlich bedingt ist durch die Einbettung der Metalepse in eine homodiegetische Erzählhaltung, lässt er unerwähnt.

Ródenas de Moya hingegen beobachtet in Verdaguers Romanen durchaus die Entwicklung von einem heterodiegetischen hin zu einem homodiegetischen Erzähler und sieht den Grund dafür in Verdaguers Implementierung von Jarnés' *integralismo*, also dem Zusammenführen von Rationalem und Irrationalem, um – im Sinne einer *rehumanización* – der Nuanciertheit der menschlichen Psyche wieder näher zu kommen.²⁵⁸ Als hierfür ausschlaggebend stelle sich die fokalisierte Romanfigur heraus, die die Realität verzerrt wahrnehme, doch hemme die heterodiegetische Erzählsituation die Unmittelbarkeit dieser Wahrnehmung: „Era necesario suprimir la voz intermediadora; se imponía sacrificar al narrador.“²⁵⁹ Erst die Ich-Erzählung, so Ródenas de Moya (in Rekurs auf Fuentes Mollá), könne das Unterbewusste adäquat darstellen. Dass die besprochenen Effekte aber auf die Kombination der Ich-Erzählung mit Metalepsen angewiesen sind, spricht auch er nicht an.

Die metaleptische Kontamination der Welt des Ich-Erzählers ist es, in der die Selbstfiktivisierung des Erzählers gipfelt. Immer wieder versucht Verdaguer, seine Erzähler nicht als Subjekte des Erzählaktes darzustellen, sondern als Objekte, die einem Erzählakt ausgeliefert sind. Dies aus einer homodiegetischen Erzählsituation heraus zu entwickeln, ist innovativ und unterfüttert die Darstellung moderner Orientierungslosigkeit und Irrealitätserfahrung, der sich Verdaguers insgesamt klassisch-modernes Projekt verschreibt. Im Hinblick auf zeitgleiche Texte, wie beispielsweise Azoríns *Superrealismo*, wird allerdings deutlich, dass Verdaguer die Darstellung grenzenlosen narratorialen Ausgeliefertseins nur mit Einschränkungen gelingt. Denn Erzählebene und Diegese verschmelzen bei ihm nie gänzlich, allein durch den Gebrauch der Vergangenheitstempora und die durch

²⁵⁶ Fuentes Mollá: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, a.a.O., S. 130. Außerdem: „*Un intelectual y su carcoma*, pues, recomienza sobre el mismo estado de cosas en que concluyese la última novela publicada por Verdaguer, es decir, sobre la reclusión de su protagonista en un cerebro fantasmagórico que, al aislarse, anulaba las fronteras entre lo ficticio y lo real, reduciéndole a la categoría de ‚personaje‘ de sí mismo“ (ebd., S. 131). Diese Fiktionalisierung des Schriftsteller-Protagonisten ist einleuchtend, soweit man sie metaleptisch denkt.

²⁵⁷ Eine weiter unten (Kap. 5.6.2) vorgestellte Interpretation von Azoríns *El escritor* wird zeigen, dass diese Unterscheidung auch dort keineswegs einfach zu treffen ist.

²⁵⁸ Hierzu Ródenas de Moya: *Travesías vanguardistas*, a.a.O., S. 474, der sich unter anderem auf noch nicht edierte Notizen von Jarnés bezieht.

²⁵⁹ Ebd., S. 475.

diese implizierte Nachzeitigkeit des Erzählens bleibt die Hierarchie von Erzählung und erzähltem Geschehen erhalten. Was Verdaguer für die Untersuchung meta-leptischer Erzählverfahren interessant und relevant macht, ist der Zuwachs an Funktionen, die Metalepsen bei ihm erfahren: Er verhandelt an ihnen, in einem produktiven Missverständnis des Konzepts von *deshumanización*, poetologische wie auch ethische Fragen und nutzt diese als Vertextungsstrategie für psychoanalytische Ansätze, die er als Deutungsangebot in seinen Texten nennt. Ebenentransgressionen als Ereignisse erscheinen dabei nicht mehr erzählenswert: Sowohl Figuren als auch Erzählinstanzen nehmen sie als selbstverständlich an. Erzählerisch entwickelt werden stattdessen die lebensweltlichen Implikationen der eigenen – fiktiven – Existenz.

5.4 Unmögliche Erzählsituationen: Benjamín Jarnés' *Teoría del zumbel* (1930)

Benjamín Jarnés steht als gutes Beispiel für das in der Einleitung umrissene Problem, dass der Fokus auf ein spezifisches Verfahren den Eindruck von einem Gesamtkorpus verzerren kann. Dem weitaus bekanntesten Schriftsteller aus der Reihe der Autor:innen der *novela de vanguardia* werden hier nur wenige Seiten gewidmet – nicht, weil seine Position und sein Einfluss gering zu schätzen sind, sondern weil die Forschung Jarnés' Romane in den letzten Jahrzehnten vergleichsweise gut erschlossen hat²⁶⁰ und das sehr spezifische Erkenntnisinteresse dieser

²⁶⁰ Zuletzt hat David Conte eine Einführung zu Benjamín Jarnés veröffentlicht (David Conte: *La voluntad de estilo. Una introducción a la lectura de Benjamín Jarnés*, Madrid 2002). Einen Überblick über die Forschung bis 1988 gibt die Jarnés-Bibliographie Juan Domínguez Lasierra: *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, Zaragoza 1988. Vgl. für den Forschungsstand außerdem Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 147–151. Jarnés findet sich in nahezu allen monographischen Beiträgen zur Prosa der Zwanziger- und Dreißigerjahre, sowohl in der frühen Studie Pérez Firmat: *Idle Fictions*, a.a.O., als auch in Johnson: *Crossfire*, a.a.O. (S. 172–189) und Spires: *Transparent Simulacra*, a.a.O. (S. 118–130, zu *El convidado de papel*). Als Hauptkontroversen lassen sich die Frage nach dem Surrealismus bei Jarnés identifizieren sowie die Einschätzung der Nähe zu Ortegas poetologischen Prinzipien. Conte, der sich vor allem auf Paul Ilie: *Los surrealistas españoles*, Madrid 1972, bezieht (siehe bes. Conte: *La voluntad de estilo*, a.a.O., S. 88–101), sieht in Jarnés' Werk stellenweise eine Umsetzung surrealistischer Prinzipien, Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 187, erklärt diese für *Teoría del zumbel* hingegen als „minimal“. Was die Nähe zu Ortega angeht, so kritisiert Johnson: *Crossfire*, a.a.O., S. 173, zu Recht die voreilige Identifikation von Autor:innen wie Jarnés, Chacel und Salinas mit dessen Prinzipien: „The close professional association with Ortega and their first novels' appearance so close to the publication of Ortega's major essay in aesthetics – *La deshumanización del arte*

Arbeit der Entwicklung und dem Funktionszuwachs der Metalepse gilt. Die folgenden Bemerkungen beschränken sich daher auf relevante Aspekte, die in bisherigen Beiträgen nicht oder nur marginal angesprochen wurden.

1888 in Codo (Zaragoza) geboren,²⁶¹ sollte Jarnés eigentlich Priester werden. 1909 verließ er allerdings nach der zweiten Hälfte seines Theologiestudiums das Priesterseminar, um seinen Militärdienst in Barcelona abzuleisten. Zunächst schug er in der Armee eine erfolgreiche Verwaltungskarriere ein, orientierte sich dann aber mehr und mehr in Richtung Literatur. 1923 schloss er sich der Tertulia um Rafael Barradas im Madrider Café Oriente an, 1925 entdeckten ihn Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Fernando Vela und José Ortega y Gasset. 1927 begann er seine Mitarbeit in der *Gaceta Literaria*, ein Jahr später wurde er deren Redakteur. Bereits 1929 gaben unter anderem Azorín, Ernesto Giménez Caballero, Antonio Espina und Ramón Gómez de la Serna ein Banquett zu seinen Ehren. An diesen summarischen Angaben lässt sich ablesen, wie schnell Jarnés zu einem der wichtigsten Vertreter des literarischen Feldes in Madrid wurde.²⁶² In diese Phase des Erfolgs fällt *Teoría del zumbel* (1930), der am ausgeprägtesten meta-fiktionale Roman des Autors.

Die „Theorie der Kreiselschnur“, wohl eine mögliche deutsche Übersetzung des Titels, erzählt von Blanca, die fern von jeder Lebensrealität extrem fromm

Ideas sobre la novela (1925) – has occasioned the unfortunate denomination of dehumanized novel and the assumption that the works so designated are an embodiment of Ortega’s aesthetic ideas. In fact, these writers’ literary-philosophical origins are considerably more heterodox.“ Johnsons These ist, dass „[r]ather than following Ortega’s aesthetics of dehumanization in their fiction, Salinas, Chacel and Jarnés were exploring Ortega’s phenomenological epistemology of the interrelatedness of interior and exterior reality“ (ebd., S. 174).

²⁶¹ Die folgenden biographischen Angaben sind dem Überblick in Domínguez Lasiera: *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, a.a.O., S. 13–21, entnommen.

²⁶² Auch nach dem Bürgerkrieg, der den republikanischen Jarnés zunächst ins französische, dann (bis 1948) ins mexikanische Exil zwang, blieb der Autor literarisch aktiv – wenngleich auf weit weniger präselektierte Weise (u. a. fertigte er Übersetzungen von Rémy de Gourmont und Abbé Prévost sowie Kommentare und Editionen zu und von Werken Unamunos an). 1949 starb Jarnés in Madrid. Hier sei nochmals an Unamunos Invektive gegen Jarnés erinnert (siehe für das Zitat oben, Teil I, Anm. 147), die illustriert, wie sehr Jarnés als oberster Repräsentant einer neuen Strömung galt. Umgekehrt scheinen die Animositäten weniger ausgeprägt. Johnson: *Crossfire*, a.a.O., S. 181, erklärt (mit Nachweisen), dass Jarnés zwar Ortegas Kritik an Unamuno („for his trenchant personalism and egotism“) folge, ihm gleichzeitig aber immer wieder in Artikeln huldige. Sie liest Jarnés’ *El profesor inútil* als „a self-conscious parody of Unamuno’s 1914 classic, *Niebla*, albeit a lighthearted one“ (ebd., S. 180). Aufschlussreich ist folgende Aussage von Jarnés über Unamuno: „¿No son los relatos algo así como dóciles ejemplos a la zaga de una teoría? Sí; Unamuno prefiere *deducir* sus personajes del prólogo a *inducirlos* de ellos; lo que no roza los valores fundamentales de toda gran novela“ (zit. ebd., S. 185, aus Jarnés’ *Feria del libro*, Herv. im Original).

durch ihren Beichtvater Valdivia erzogen wird. Ihre Geschichte vermittelt zunächst ein scheinbar heterodiegetischer Erzähler im *pretérito*, doch schnell wird auch eine präsentische Ebene sichtbar:

Versos, piano, catecismo, reyes godos, templo y visitas al camposanto llenaron el tiempo consumido por Blanca hasta los veinte años. En este momento asoma un brote novelesco que debemos aprovechar. Este libro será la historia de este brote.²⁶³

Blancas Stiefschwester Julia nimmt sie in Reaktion auf eine Rheuma-Attacke mit zu einer Kur. Hier öffnet sich die „Knospe“ der Erzählung, denn der Erzähler erklärt erneut: „Aquí comienza la historia.“²⁶⁴ Blanca fällt auf dem Weg in die Kirche ihr Buch hin, Saulo Bermúdez, ein junger Taugenichts und Erbe der *Banca Bermúdez*, hebt es für sie auf. Die Bank soll, so entscheiden Julia und Valdivia, Jesus Christus vermacht werden, und zwar durch die Heirat von Blanca und Saulo. Um diese einzufädeln, tritt eine *Junta de rectificación vital* zusammen, bestehend aus Valdivia, dem Direktor des Heilbades und dem Erzähler, der sich unvermittelt aus einer eigentlich heterodiegetischen Erzählhaltung heraus, die zuvor nur vereinzelt in ein erzählerisches *nosotros* gewechselt war, in erster Person vorstellt:

Estos colaboradores [sic] podían ser tres. Es a saber:
Un médico del alma, el padre Valdivia.
Un médico del cuerpo, el director del balneario.
Un espectador puro, el novelista, yo.²⁶⁵

Die Junta tritt am Folgetag zusammen. Man müsse den Vater Blancas informieren, allerdings dabei unangenehme Details über die Sitten des jungen Mannes aussparen. Der Erzähler interveniert nun wiederholt sowohl in der Diskussion mit Valdivia als auch in seinem Bericht: Nichts möge man verheimlichen. Auf den Dissens in der Junta reagiert er mit dem Vorsatz, ab sofort unabhängig von den Geschehnissen seine eigene Version der Geschichte im Sinne der ursprünglich geplanten *novela blanca* weiterzuschreiben:

(Yo me propuse – y entonces nada dije – continuar por separado esta novela. Puesto que el azar era tan buen amigo mío, seguiría cultivando su amistad. Vería el tapiz por ambas caras. La novela más blanca – porque estamos frente a una novela blanca – puede ofrecernos una sombra, una espesa nube. Como sucede con el sol, intacto, bruñido para el vulgo, lleno de manchas y arrugas para el astrónomo.)²⁶⁶

Doch zu dieser Parallelgeschichte kommt es nicht. Immer wieder gibt der Erzähler Gespräche mit seinen Romanfiguren wieder, und zwar in Form dramatischer, nicht erzählervermittelter Dialoge. Dies führt zu einer eigentümlichen Tempuslosigkeit

²⁶³ Benjamín Jarnés: *Teoría del zumbel*, Madrid/Barcelona 1930, S. 39.

²⁶⁴ Ebd., S. 41.

²⁶⁵ Ebd., S. 46.

²⁶⁶ Ebd., S. 49–50.

des Romans im Ganzen, die dadurch verstärkt wird, dass von nun an häufig – aber nicht ausschließlich – als Erzählzeit das Präsens verwendet wird. Nachdem er mit Valdivia gesprochen hat, sucht er auch Saulo auf, dem er versichert, er könne ihm alles anvertrauen („Soy el novelista. Puede usted confiarme detalles íntimos“²⁶⁷). Saulo lädt den Erzähler zu einer Orgie ein („Vienen muchachas [...] Habrá champaña y besos“²⁶⁸). Könnte man zunächst noch annehmen, die Interventionen des Erzählers seien nicht *per se* alogisch – er könnte ein homodiegetischer „Chronist“²⁶⁹ sein, der die Geschehnisse später zu Papier bringt –, so wird bereits im zweiten Kapitel deutlich, dass es sich bei der Präsenz des Erzählers in seinem Text um eine veritable Metalepse handelt. Am Ende des ersten Kapitels macht sich Doktor Carrasco auf den Weg, um die von Saulo veranstaltete Orgie aufzulösen.²⁷⁰ Stattdessen wird er in sie hineingezogen. Die Situation droht zu entgleisen, sodass sich der *novelista* – nun in einer eindeutig metaleptischen Passage – abermals veranlasst sieht zu intervenieren:

Saulo se deja besar, enlazar, persuadir. Saulo va a quedar vencido...

Por eso, en este momento aparezco yo, el novelista, que no debo tolerar una impertinente desviación de la novela. [...] Yo, que, medio dormido, había olvidado mi penoso deber de centinela, dejo un momento el sueño y acudo a restablecer la inquietud del relato perturbada por el doctor, por el eterno asesino de aventuras. [...]

Irrumpo en la escena, un poco malhumorado.

– ¡El novelista! ¡Aquí está el novelista! – dice Saulo, como quien advierte la aparición de una tabla en medio del naufragio –. ¡Que él resuelva!

[...]

– Saulo – ordeno –, abandona a Paulina y vete al balneario. Debes continuar tu aventura. Tú, Carrasco, vuélvete a la clínica, y aguarda, como siempre, al segundo viaje. Paulina vendrá conmigo. Yo la encontraré acomodado en la novela.²⁷¹

Und bezüglich Carrascos fügt er hinzu: „Le dejamos ir, sin despedirnos de él. Es insufrible. Y para todos nosotros – héroes y cronistas – un mortal enemigo.“²⁷² Diese gewiss nicht zufällig an das Modell der klassischen metaleptischen Strangwechselformulierung angelehnten Sätze sowie das ausführlich wiedergegebene Zitat verdeutlichen die verschärfte metaleptische Paradoxie in *Teoría del zumbel*,

²⁶⁷ Ebd., S. 58.

²⁶⁸ Ebd., S. 66–67.

²⁶⁹ So die eigenen Worte des Erzählers im ersten Teil des Romans, wenn er Saulo anspricht: „Pero ¿conoce tu vida? – permíteme el tuteo, porque aquí soy algo más que tu amigo: soy tu cronista –“ (ebd., S. 60–61).

²⁷⁰ Die Figur ist nicht nur nach ihrer Vorlage im *Quijote* modelliert, sondern wird als Figur aus dem *Quijote* ausgewiesen: „He aquí al doctor Carrasco. Los tres siglos le han cambiado bastante. Se doctoró, ahuecó algo la voz, cambió su rocín por un Ford...“ (ebd., S. 71). Das erste Kapitel ist nach ihm benannt: *El Caballero de los Espejos*.

²⁷¹ Ebd., S. 88–89.

²⁷² Ebd., S. 90.

und zwar insofern die homo- beziehungsweise vielleicht sogar autodiegetische Präsenz des Erzählers in seiner Geschichte die ohnehin in Strangwechselformulierungen metaleptischer Prägung implizierte Simultaneität und Kontiguität von Erzählwelt und erzählter Welt noch verstärkt. Das Präsens als Erzählzeit ist durch sein pseudo-performatives Potenzial eine notwendige Bedingung für diese Form der Metalepse.

All dies ist nicht neu: In ähnlicher Form, wenn auch vielleicht weniger akzentuiert, begegnet uns diese Technik auch in anderen hier besprochenen Romanen. Domingo Ródenas de Moya hat *Teoría de zumbel* ein ausführliches Kapitel gewidmet, in dem auch die Metalepse und ihre Funktionen zur Sprache kommen²⁷³ – die Ergebnisse decken sich weitestgehend mit den Funktionalisierungen anderer, zeitgleicher Metalepsen,²⁷⁴ allerdings liest Ródenas den Roman insgesamt als Parodie der Gattung *novela blanca*. Ródenas' Analysen werden hier nicht ausführlich referiert, stattdessen sollen im Folgenden zwei Aspekte von *Teoría de zumbel* im Mittelpunkt des Interesses stehen, die noch kaum Aufmerksamkeit in der Forschung erregt haben, nämlich (1.) die auffällige Teilnahmslosigkeit des Erzählers

²⁷³ Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 186–230.

²⁷⁴ Jarnés hatte auch jenseits seines eigenen Schreibens ein ausgeprägtes Interesse an metafiktionalen und metaleptischen Erzählweisen, was seine Rezensionen zu Aldous Huxleys *Point Counter Point* (1928) und Mario Verdaguers *El marido, la mujer y la sombra* in der *Revista de Occidente* belegen. Diese gehören erwähnt, weil sie seine Informiertheit auch über die internationalen literarischen Strömungen beweisen und die entscheidende Rolle Pirandellos noch einmal verdeutlichen. In der passenderweise *El novelista en la novela* betitelten Rezension zu *Contrapunto* beschreibt Jarnés die dem Roman zugrundeliegende *mise-en-abyme*-Struktur und zitiert Huxley fast wörtlich: „Pero ¿por qué limitarse a un solo novelista en la novela? ¿Por qué no un segundo en la novela del primero? ¿Y un tercero en la novela del segundo? Y así sucesivamente hasta el infinito, como esos anuncios de Avena Cuáquero, dónde se ve a un cuáquero sosteniendo una caja de avena, en la cual se ve un dibujo de otro cuáquero con otra caja, en la cual, etc., etc.“ (Benjamín Jarnés: *El novelista en la novela*, in: *Revista de Occidente* 42 [1933], S. 230–233 [für das Original Aldous Huxley: *Point Counter Point*, Normal (IL) 52009 (1996). Nachdruck der Ausgabe London 1928, S. 294]). Dass Metafiktion den Schlüssel ihrer Interpretation mitliefern muss, reflektiert Jarnés dabei ebenfalls: „*Contrapunto* [...] lleva dentro su propio análisis y aun el modo de usar la droga“ (Jarnés: *El novelista en la novela*, a.a.O.). Seine Rezension zu Verdaguers Roman nennt er, in Anlehnung an Pirandellos Novelle *Tragedia di un personaggio*, *El antejo del doctor Fileno* und schlägt den Bogen von der (vermeintlichen) Metalepse in *El marido, la mujer y la sombra* zu Pirandello: „También Pirandello fué visitado asiduamente por los personajes de sus novelas. Ahora el Novelista de Mario Verdager es asediado por una Sombra, hechura suya... Era tiempo de que viésemos saltar sombras de los libros a la vida, después de verlos tantas veces – ¡y con qué torpeza! – de la vida a los libros“ (Benjamín Jarnés: *El antejo del doctor Fileno*, in: *Revista de Occidente* 16 [1927], S. 220–224, hier S. 223).

und (2.) die eigentümliche, insgesamt auch jenseits der Metalepse alogische Erzählsituation des Romans.

(1) Noch einmal zur Handlung: Im Anschluss an die oben zitierte Orgien-Szene verwandelt sich eine Pappel vor den Augen des betrunkenen Saulo in dessen Großvater, der ihm mahnende Worte zuspricht. Blanca masturbiert im Hotel, nicht ohne dass Julia dies bemerkt. Am Tag darauf spricht der Erzähler in einem weiteren dramatischen Dialog seine Protagonistin auf die „noche de amor sin dúo“²⁷⁵ an, was sein Mehrwissen abermals ausstellt – dazu weiter unten. Der Erzähler verabredet sich mit Blanca für den Epilog. Saulo wird per Telegramm zu einer Sitzung in der Bank gerufen, Blanca schafft es allerdings, ihn vor seiner Abreise noch zu verführen. Gegen seine Verspätung fährt er mit dem Auto an, sodass es in einer Kurve zu einem Unfall kommt. Im Krankenhaus durchlebt er mehrere nahtodähnliche Erfahrungen. Nach seiner Entlassung sucht er die Bank auf: Sie ist nun ein Lebensmittelgeschäft und die einzig übernommene Angestellte informiert ihn darüber, dass seine Eltern das Land verlassen haben. Sein Krankenhausbett sei von Blanca bezahlt worden. Als er diese aufsuchen möchte, kommt es zu einem weiteren Unfall – und diesmal stirbt Saulo. Im Epilog tritt wieder der Erzähler auf, und zwar mit Paulina, einer jungen Frau, die ihm Saulo vorgestellt hatte. In einer Galerie sehen sie sich Porträts an (unter anderem eines vom Erzähler selbst), Paulina informiert den Erzähler darüber, dass Blanca Carrasco geheiratet hat und die beiden ein Kind bekommen haben. In der letzten Szene stattet der Erzähler Blanca den versprochenen Besuch ab und kündigt das Ende der *novela* an.

Bereits in dem ersten, oben wiedergegebenen, Textabschnitt schläft der Erzähler während seines eigenen Romans ein. Im Mittelteil des Romans interveniert er seltener, allerdings so selten, dass er offensichtlich seine Figuren verliert. In dem bereits erwähnten, für die Figur der Blanca äußerst peinlichen Dialog stellt der *novelista* seine Rolle als Erzähler als „nicht aktiv“, sondern „reaktiv“ dar:

BLANCA

[...] Tú no debes tomar parte en la novela. No puedes tener aquí un papel activo.

Yo

Activo, no. Reactivo. Suele a veces hacer falta violentar un poco la acción, someter a altas presiones a algún personaje tarde...²⁷⁶

Die Geschichte läuft also offensichtlich unabhängig von ihrem Erzähltwerden. Derjenige, der die Geschichte erzählen soll, kann in sie eingreifen oder sie sich selbst überlassen. Sogar die Figuren merken an, dass der *novelista* seiner Aufgabe nicht gerecht wird:

– ¡Qué desidia! ¿Cómo tienes abandonados así a tus personajes? Eres un novelista absurdo.

– ¿Yo?

²⁷⁵ Jarnés: *Teoría del zumbel*, a.a.O., S. 142.

²⁷⁶ Ebd., S. 144–145 (meine Herv.).

- Se te casan, se te mueren... y tú sin enterarte de nada. ¡Pobres lectores!
- ¡Bah! ¡Son tan pocos!
- Cada día serán menos si continúas escamoteándoles anécdotas.²⁷⁷

Die Verfügungsmacht des Erzählers über seine Geschichte wird hier nicht, wie noch in anderen metaleptischen Texten der Zeit, problematisiert, die Destabilisierung der Hierarchie von *histoire* und *discours* nicht mehr kommentiert. Auch scheint der Erzähler selbst überhaupt nicht, anders als etwa bei Verdaguer, im Mittelpunkt zu stehen: Die Metalepse ist in *Teoría de zumbel* keineswegs ein Mittel, um dem konfusen Inneren eines autodiegetischen Erzählers Kontur zu verleihen. Zudem kommt es zu Widersprüchen: Erhebt dieser mitunter klaren Anspruch auf die Verfügungsmacht über seine Figuren, so führt er am Schluss des Epilogs aus, die Figuren, die er nun „archivieren“ wolle, seien gar keine Menschen, sondern die titelgebende Kreiselschnur, die Uhr und das Telegramm – allesamt Gegenstände, die, imaginiert oder real, dem Protagonisten in der Handlung immer wieder symbolisch aufgeladen begegnet sind.²⁷⁸

Wozu also die Metalepse, wenn sie in ihrer Ambiguität, ja Willkürlichkeit, keine klare Funktion mehr aufweist? Vielleicht ist der Figur der Paulina rechtzugeben, die hier schlicht Absurdität sieht. Auch Ródenas de Moyas Annahme, hier ginge es um die Parodierung eines Roman-Genres, ist nicht abwegig, da der Erzähler die Abweichungen von den Konventionen der *novela blanca* weit häufiger kommentiert als seine eigene Rolle. Die These von der Habitualisierung metaleptischer Erzählweisen aber lässt sich auch für diesen Jarnés-Roman vertreten, der in der Gesamtschau der bisher besprochenen Romane zwischen Bacarisse und Verdaguer steht. Bei ersterem bleibt in ähnlicher Weise unklar, ob die Metalepse abgegriffene Nachahmung oder Vehikel einer ernstzunehmenden Parodie ist, bei letzterem ist die Metalepse ähnlich ubiquitär, allerdings eindeutiger funktionalisiert, nämlich dominant psychoanalytisch.

(2) Als Ergebnis einer Analyse von Jarnés' *Locura y muerte de Nadie* formuliert Pérez Firmat, Jarnés habe „ein metaphysisches Problem zu einem ästhetischen“ gemacht.²⁷⁹ Dies könnte man freilich von einer ganzen Reihe der hier vorgestellten Texte behaupten, die in unterschiedlichem Maße nicht mehr textuelle Verfahren wie die Metalepse als Werkzeuge philosophischer Arbeit verwenden, sondern vermehrt Meta-Fiktion im Wortsinne – vielleicht sogar als Selbstzweck – betreiben. Und tatsächlich legt eine Betrachtung der formalen Gemachtheit von *Teoría del zumbel* eine Komplexität in der Erzählsituation offen, die darauf hinweist, dass das Ausloten narratorialer Möglichkeiten eines der eigentlichen Hauptanliegen des Romans ist.

²⁷⁷ Ebd., S. 244–245.

²⁷⁸ Ebd., S. 250–251.

²⁷⁹ Gustavo Pérez Firmat: *Locura y muerte de nadie: Two Novels by Jarnés*, in: *Romanic Review* 72.1 (1981), S. 66–78, hier S. 76, Anm. 16: „[...] Jarnés has turned a metaphysical problem into an aesthetic one.“

Die Metalepse destabilisiert empfindlich erzählerische Auktorialität. *Teoría del zumbel* kombiniert metaleptisches Erzählen mit weiteren Verfahren, die das konventionelle Erzählgerüst zusammenbrechen lassen, und zwar solchen, die wir eigentlich aus Texten der Postmoderne kennen.²⁸⁰ Die Rede ist von der „paradoxal anmutende[n] Dissoziation von Erzählstimme und Fokalisierung bzw. Wahrnehmungszentrum“²⁸¹, wie es Ulrike Schneider im Zusammenhang mit Jean-Philippe Toussaints *Fuir* formuliert hat,²⁸² oder von der „Durchmischung“ bzw. „Auflösung“ konventionell unterschiedener Erzählsituationen²⁸³ in den Worten Irina Rajewskys. Ähnlich wie in einigen Romanen der *jeunes auteurs de Minuit* aus den 1980er Jahren haben wir es in *Teoría del zumbel* mit einem allwissenden Ich-Erzähler²⁸⁴ zu tun, dessen Handeln kaum mehr als Paralepse zu beschreiben ist: Genette sieht diese ja als eine „infraction momentanée“²⁸⁵, die von einer dominanten internen oder externen Fokalisierung abhängig ist.²⁸⁶

Sieht man die Paralepse als Eindringen des Erzählers in den Fokalisierungsbereich einer Figur, so nähert sie sich der Metalepse an – umso mehr, wenn in der Geschichte immer wieder, wie in *Teoría del zumbel*, implizit oder explizit auf die Grenze zwischen beiden Welten verwiesen wird. Jarnés’ Roman spielt diese Verwandtschaft von Meta- und Paralepse aus und schafft auf diese Weise komplexe

²⁸⁰ Hinzu kommen weitere Paradoxien, die hier nicht einzeln besprochen werden, etwa die Tatsache, dass der Erzähler von *Teoría del zumbel* auch in schlafendem Zustand weiter erzählt. Wenn von der Postmoderne die Rede ist, so meine ich die in der Romanistik übliche und von anderen Philologien abweichende Definition, die einschlägige Texte von Ende der Siebzigerjahre bis ungefähr zur Jahrtausendwende abdeckt (siehe etwa Umberto Eco: *Postille a „Il nome della rosa“*, in: Eco, Umberto: *Il Nome della rosa*, Mailand 2007, S. 505–533, und Irina O. Rajewsky: *Diaphanes Erzählen. Das Ausstellen der Erzähl(er)fiktion in Romanen der jeunes auteurs de Minuit und seine Implikationen für die Erzähltheorie*, in: Rajewsky, Irina O./ Schneider, Ulrike [Hgg.]: *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*, München 2008, S. 327–264).

²⁸¹ Ulrike Schneider: *Fluchtpunkte des Erzählens. Medialität und Narration in Jean-Philippe Toussaints Roman Fuir*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 188.2 (2008), S. 141–161, hier S. 153.

²⁸² Bei Jean-Philippe Toussaint erfolgen die Abweichungen „innerhalb der sonst kohärenten Ich-Erzählsituation“ (ebd., S. 153). In den Achtzigerjahren – und in Texten wie *Teoría del zumbel* – sind sie hingegen durchgehend, sodass sie mit dem Instrumentarium der Genette’schen Erzähltheorie kaum mehr bestimmbar sind.

²⁸³ Rajewsky: *Diaphanes Erzählen*, a.a.O., S. 335.

²⁸⁴ Siehe dazu auch ebd., S. 339.

²⁸⁵ Genette: *Discours du récit*, a.a.O., S. 200.

²⁸⁶ „Ce peut être également, en focalisation interne, une information incidente sur les pensées d’un personnage autre que le personnage focal, ou sur un spectacle que celui-ci ne peut pas voir“ (ebd., S. 202–203). Bei einer Nullfokalisierung, auch in einer von Genette nicht vorgesehenen Erzählung eines homodiegetischen Erzählers – ergibt es keinen Sinn, von Paralepsen zu sprechen.

Erzählsituationen, die in der Tat eine Reflexion über die Möglichkeiten der Literatur und des Erzählens überhaupt anregen. Beispielhaft wird dies in der bereits angedeuteten Masturbationsszene, die nicht nur wegen ihrer offenen Darstellung von Sexualität überraschend ist.

Die Passage zeichnet sich durch eine Art doppelte Beobachtungssituation aus, die bereits für sich genommen an die Struktur einer Klein'schen Flasche erinnert: Der Erzähler, von dem die Leser:innen seit langem wissen, dass er eigentlich ein homodiegetischer ist, erzählt in einer Fokalisierung durch Blanca, wie diese durch das Fenster Schatten im Park sieht. Einer dieser Schatten, so erfährt man später, ist der Erzähler selbst. Das Kapitel beginnt mit einem Absatz, der die erzählerische Auktorialität in klarer Weise zur Schau stellt:

Blanca finge dormir, quiere estar sola. Deja caer el libro – *La perfecta casada*, primorosa edición, regalo del padre Valdivia –; cierra lánguidamente los ojos, adopta una púdica actitud, conforme al capítulo del devocionario, donde se recomienda la postura en que debe quedar dormida una doncella.

Blanca ya sabe fingir; lo aprendió el mismo día en que empezó a querer.²⁸⁷

Blanca, die sich in Saulo verliebt hat, entdeckt die fleischliche Lust: Ihr Körper, den sie als „gehorsamen Diener der unbeugsamen Peitsche ihres Geistes“ benutzt hatte, tritt in „süßen Widerstand“.²⁸⁸ Sie liegt im Bett, und der Erzähler beschreibt deutlich Dinge, die er, durch das Fenster blickend, zu sehen nicht imstande ist: „Dentro de su hermético torreón dejará libres su ojos, sus palabras y sus manos para que reproduzcan en vivo todas las escenas truncadas por Julia.“²⁸⁹ Nachdem Julia das Zimmer verlassen hat, verbringt Blanca Stunden in Extase und wartet auf Saulo, der nicht kommt. Gegen Mitternacht entdeckt sie zwei Schatten im Garten: „Dos sombras errantes por el jardín. Se esconden, vuelven a surgir. Es difícil precisar contornos, tan acopladas están.“²⁹⁰ Hier zeigt sich die komplexe Fokalisierungsstruktur des Romans: Geht man von der nullfokalisierten beziehungsweise auktorialen Erzählhaltung aus, so handelt es sich hier um eine Paralipse, da plötzlich nur das sehr begrenzte Sichtfeld Blancas beschrieben wird. Geht man hingegen von einem homodiegetischen Ich-Erzähler aus, dann kommt es zur Paralepse: Der Erzähler beschreibt, was er nicht wissen kann. Da er aber nicht nachzeitig *be*-schreibt, sondern präsentisch und *in actu* seinen Roman erzählend *schreibt*, expandiert die Paralepse zu der erwähnten „eigentümlichen“²⁹¹ Erzählsituation und wirkt zusammen mit der übergeordneten Metalepse. Diese entfaltet

²⁸⁷ Jarnés: *Teoría del zumbel*, a.a.O., S. 117.

²⁸⁸ Ebd., S. 118: „De pronto este pobre cuerpo que ella utilizaba como un siervo dócil al inflexible látigo del espíritu, se le declara en rebeldía, en una dulce rebeldía.“

²⁸⁹ Ebd., S. 123.

²⁹⁰ Ebd., S. 131.

²⁹¹ So Rajewsky: *Diaphanes Erzählen*, a.a.O.

ihre ganze Tragweite, wenn der Erzähler in einem an die Beschreibung des eigentlichen Masturbationsaktes²⁹² anschließenden Dialog seine Figur auf diesen anspricht:

BLANCA

[...] A veces el mejor capítulo quedará sin escribir, ¿no es cierto?

YO

Es posible. Pero el novelista tiene poderes especiales. Puede asistir a los sueños de sus héroes, lo mismo que a sus vigiliias.

BLANCA

¿Qué puede saber él de sueños, si no los cuenta el soñador?

YO

Los adivina. Para un novelista no hay monólogo secreto. Tú misma, esta noche... No te asustes. No voy a repetir lo que ya sabes. Te vi en la ventana. Yo andaba por el parque, acompañando a uno de mis personajes más borrosos...²⁹³

Diese konkrete metaleptische Ausgestaltung des Dialogs ist aus verschiedenen Gründen bemerkenswert. Blanca lässt durchblicken, dass sie etwas zu verheimlichen hat, was sie lieber nicht zu Papier gebracht wüsste. Auf diese Anspielung reagiert der Erzähler, der die Angst weiter schürt, indem er ihr sagt, dass er über Wissen verfüge, zu dem er eigentlich gar keinen Zugang hat – somit reflektiert der Erzähler die Paralepse gleichsam selbst. Blanca möchte daraufhin wissen, wie dies möglich sei – eine Frage, die sich die Leser:innen wohl spätestens an dieser Stelle ebenfalls stellen. Anstatt nun aber sein erzählerisches Mehrwissen auszustellen, behauptet der Erzähler, er sei Zeuge der Szene geworden, als er aus dem Park durch das Fenster in Blancas Zimmer blickte, und liefert so eine zumindest für die Leserschaft nur auf den ersten Blick befriedigende Antwort: Die Erzählsituation ist nämlich immer noch nicht ‚naturalisiert‘²⁹⁴, da bei einer Relektüre schnell deutlich wird, was oben beschrieben wurde: Die paraleptische Expansion des Erzählhorizonts geht so weit, dass sich der eigentlich homodiegetische (und dennoch allwissende) Ich-Erzähler aus den Augen seiner Figur heraus selbst beschreiben kann. Spätestens an dieser Stelle werden dann auch die Leser:innen zu

²⁹² „¿Quién podrá resistir desnudo la presencia de Dios?“ (Jarnés: *Teoría del zumbel*, a.a.O., S. 135).

²⁹³ Ebd., S. 143–144.

²⁹⁴ Zum Begriff der ‚Naturalisierung‘ siehe Rajewsky: *Diaphanes Erzählen*, a.a.O., S. 339, Anm. 49, die Jonathan Culler zitiert: „[T]o naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural or legible.“

Objekten dieses Perspektivspiels, in dem das unheimliche Mehrwissen der Erzählinstanz in jeder Szene neu ausgelotet werden muss.²⁹⁵

Benjamín Jarnés' *Teoría del zumbel* bietet also hinsichtlich des Funktionsspektrum metaleptischen Erzählens nur auf den ersten Blick wenig Neues. Unterzieht man den Roman jedoch einer „verfahrensgeschulte[n] Zweitlektüre“²⁹⁶, so treten Erzähltechniken zutage, die man eher von Texten gewöhnt ist, die ein halbes Jahrhundert jünger sind. Auch eine gewisse Form des Humors erinnert gelegentlich an postmodernes Erzählen.²⁹⁷ Ist Jarnés' Roman deshalb ein postmoderner Text? Ganz gewiss nicht, denn die diskursiven Voraussetzungen waren 1930 völlig andere. Der Trümmerhaufen der Theorie, aus dem sich die Postmoderne in den 1980er Jahren erhob, existierte noch nicht, der Erzähler, den Jarnés mit einer Parodie der *novela blanca* bemüht, buchstabiert in weiten Teilen des Romans sein poetologisches Programm zu sehr aus, als dass es zu dem kommen könnte, was Eco „intertextuelle Ironie“²⁹⁸ genannt hat. Was den virtuosen Umgang mit eigentlich unmöglichen, nicht naturalisierbaren und *dennoch* geschichtsvermittelnden Erzählsituationen angeht, steht Jarnés Autor:innen der Achtzigerjahre allerdings um nichts nach.

5.5 Der Roman als Film: Die Metalepse bei Antonio Espina (*Luna de copas*, 1927/28)

Die Geburt des Films fällt in jene Periode, in der auch die übrigen Künste, angespornt von der Entdeckung des Unterbewussten und der Psychoanalyse, verstärkt sich selbst zu ergründen suchen. Es überrascht daher kaum, dass der Film seit sei-

²⁹⁵ Die konkrete Art der Lesereinbindung erscheint mir hier besonders wichtig, da die Forschung zu Jarnés (und anderen Autor:innen seiner Zeit) zwar generell konstatiert, dass Metafiktion die Aktivierung von Leser:innen zum Ziel hat, selten aber erläutert, wie sich diese Einbindung der Leserschaft von derjenigen in Texten anderer raumzeitlicher Kontexte unterscheidet.

²⁹⁶ Andreas Mahler: *Umerziehung des Lesers. Zur Dynamik der Leserrolle in Alain Robbe-Grillet's La Jalousie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 125.1 (2015), S. 17–39, hier S. 35 (zur „Umerziehung des Lesers“ bei Robbe-Grillet).

²⁹⁷ Siehe auch Roberta Johnsons Einschätzung: „While Pedro Salinas, Rosa Chacel and Benjamín Jarnés continued to explore the same philosophical issues of perception, consciousness and language that had absorbed Juan Ramón Jiménez and Gabriel Miró, the younger writers, whose careers all began in the vanguardist 1920s, recast these problems in a light-hearted, playful mode“ (Johnson: *Crossfire*, a.a.O., S. 172, meine Herv.).

²⁹⁸ Umberto Eco: *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, in: Eco, Umberto: *Sulla letteratura*, Mailand 2002, S. 227–252.

ner Entstehung ebenfalls sich selbst problematisiert und von Anfang an metafiktionale Strukturen aufweist.²⁹⁹ Mag auch die Überlieferung, das Publikum sei panisch aus dem Saal gerannt, als es den Zug aus dem ersten Film der Lumière-Brüder, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), auf sich zufahren sah, ein moderner Mythos sein³⁰⁰ – Die Suggestionenmacht des bewegten Bildes wurde seit der ersten Stunde des Films genutzt, und dies auch in jenem Medium, das sich von nun an zum Film verhalten musste: dem Text. Äußerten einige Schriftsteller:innen anfangs die Sorge, das Kino könne das Theater – und womöglich die Literatur im Ganzen – verdrängen,³⁰¹ so nutzten Autoren wie Antonio Espina, Azorín, Ramón Gómez de la Serna oder Benjamín Jarnés das neue Medium affirmativ als Inspiration für ihr Schreiben. Der Film, so darf man ohne Übertreibung formulieren, änderte literarisches Schreiben in den Zwanziger- und Dreißigerjahren grundlegend, insofern sich Literaturschaffende bemühten, nicht nur das neue Sehen generell, sondern auch Techniken wie Schnitte oder Perspektivwechsel literarisch abzubilden. Der Film führte zudem zu einem erhöhten Bewusstsein für

299 Für einen umfassenden Überblick über die Geschichte des Films in Spanien siehe Román Gubern/José Enrique Monterde/Julio Pérez Perucha u. a. (Hgg.): *Historia del cine español*, Madrid 1995 (darin bes. Román Gubern: *Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español*, S. 9–17, Román Gubern: *El cine sonoro (1930–1939)*, S. 123–179, und Julio Pérez Perucha: *Narración de un aciago destino (1896–1930)*, S. 19–121), außerdem – mit Blick auf die Literatur der ‚Avantgarden‘ – den frühen Beitrag Víctor Fuentes: *El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20*, in: *Letras peninsulares* 3 (1990), S. 201–212, (knapp) Mainer: *La Edad de Plata*, a.a.O., S. 184–186, und – ausführlicher, sowie von theoretischen Bemerkungen zur Intermedialität gestützt – Dagmar Schmelzer: *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre: Azorín, Benjamín Jarnés und der Film*, Tübingen 2007, S. 105–163. Mit Antonio Espinas cinematographischer Erzähltechnik (siehe unten) befassen sich Gloria Rey: *Introducción*, in: Espina, Antonio: *Pájaro Pinto. Luna de Copas*, hg. von Gloria Rey, Madrid 2001, S. 9–122, hier S. 53–57, José M. Del Pino: *Narrativa cinematográfica o novela cinematográfica: El montaje como principio constructor en Pájaro pinto de Antonio Espina*, in: *Letras peninsulares* 7 (1994), S. 313–331, Schmelzer: *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman*, a.a.O., S. 280–284 (jeweils zu *Pájaro Pinto*).

300 Dazu etwa Hellmuth Karasek: *Lokomotive der Gefühle*, in: *Der Spiegel* 52 (1994), S. 152–159. Henri de Parville erklärt zu der Generalprobe eines anderen Films: „C'est d'une vérité inimaginable. Puissance d'illusion. Quand on se trouve en face de ces tableaux en mouvement, on se demande s'il n'y a pas hallucination et si l'on est simple spectateur ou bien acteur dans ces scènes étonnantes de réalisme. A la répétition générale, MM. Lumière avaient projeté une rue de Lyon: les tramways, les voitures circulaient, avançaient dans la direction des spectateurs. Une tapissière arrivait sur nous au galop de son cheval. Une de mes voisines était si bien sous le charme qu'elle se leva d'un bond... et ne se rassit que lorsque la voiture tourna et disparut (zit. in Louis Furman Sas: *Les grands savants français*, New York 1939, S. 139–140).

301 Siehe u. a. oben, Anm. 258.

den Zusammenhang zwischen dem Dargestellten und der Medialität der Darstellung in den Künsten.³⁰² Die Transmedialität von Verfahren wie der Metalepse, die erst in rezenter Forschung als solche wirklich benannt wurde, erkannte man in der Praxis bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Die Metalepse im Film ist, anders als man vielleicht zunächst annehmen könnte, keine Erfindung bekannter Vertreter:innen des Gegenwartsfilms, wie etwa Woody Allen (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) oder Marc Forster (*Stranger Than Fiction*, 2006). Elaborierte metaleptische Strukturen finden sich bereits im Stummfilm:³⁰³ *Dr. Mabuse, der Spieler* (Premiere in Deutschland am 27.04.1922, Premiere in Spanien [Barcelona] am 08.02.1923)³⁰⁴ zeigt Figuren, die die Leinwand verlassen und in den Kinosaal marschieren. In *The Cigarette Girl of Mosselprom* (Premiere in der Sowjetunion am 02.12.1924)³⁰⁵ schauen sich die Protagonisten am Ende der Geschichte einen Film an, der den Titel des Films trägt, in dem sie selbst Figuren sind – eine nicht ganz realisierte Möbiusband- oder *mise-en-abyme*-Struktur (da in den beiden Filmen nicht dieselben Bilder gezeigt werden), dennoch aber ein deutlich selbstreflexives Verfahren. In Buster Keatons *Sherlock Jr.* (Premiere in den USA [Louisville, Kentucky] am 17.04.1924, Premiere in Spanien [Madrid] am 27.10.1925)³⁰⁶ verirrt sich der Protagonist, Angestellter eines Kinos, in der Welt, die er auf die Leinwand wirft. Buster Keatons Irrfahrt durch den Film im Film ist in seiner Logikwidrigkeit dadurch abgeschwächt, dass sie als Traum dargestellt wird, wie auch der Einmarsch der orientalischen Fremden in den Kinosaal bei Fritz Lang erklärt wird – durch den Zwischentitel, der ein Kunststück der Massenhypnose ankündigt: „Meine Damen und Herren! Ich

³⁰² Siehe Del Pino: *Narrativa cinematográfica o novela cinemática*, a.a.O., S. 315, der treffend formuliert: „Con su técnica de *fragmentación y montaje* el cine contribuye de manera fundamental a poner en evidencia que el medio determina la forma y que ésta, a su vez, condiciona y es condicionada por los contenidos“ (Herv. im Original).

³⁰³ Ich danke Hannah Mowat für den Hinweis auf diese Stummfilme.

³⁰⁴ Ich beziehe mich hier und im Folgenden für Release-Daten auf die Angaben bei IMDB (https://www.imdb.com/title/tt0013086/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt, letzter Zugriff: 22.07.2020, 12:08), eine Recherche in den Kinoprogrammen des Jahres 1923 legt offen, dass *El doctor Mabuse* in Spanien äußerst erfolgreich gewesen sein muss – das Programm des Madrider Kinos *Royalty* kündigt den Film als „éxito inmenso“ an (Ohne Autor: *Sección de Carteleras*, in: *La Voz* [Madrid, 03.05.1923], S. 6), die in der Presse annoncierten Vorstellungen sind zahlreich.

³⁰⁵ *Papirosnitsa ot Mosselproma*: https://www.imdb.com/title/tt0015213/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (letzter Zugriff 22.07.2020, 12:18). Dieser Film hat es wahrscheinlich nicht nach Spanien geschafft (zumindest findet er in der Presse keine Erwähnung).

³⁰⁶ Laut IMDB: http://www.imdb.com/title/tt0015324/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (letzter Zugriff: 08.07.2017, 18:50). Eine Kontrolle der Presse bestätigt Oktober 1925 für die spanischen Aufführungen (z. B. Ohne Autor: *Gacetillas teatrales*, in: *La Voz* [Madrid, 22.10.1925], S. 7).

möchte Ihnen jetzt einen Fall von typischer Massensuggestion vorführen, wie sie ähnlich den Tricks der indischen Fakire zugrundeliegt.“³⁰⁷

In der Verbindung von metaleptischen Strukturen und psychoanalytisch informierten Ideen (Traumdeutung, Hypnose) ähneln die genannten Stummfilme einigen wenig später erscheinenden Romanen, etwa jenen Mario Verdaguers – wenn auch die Literatur, wie Unamunos *Niebla* oder Gómez de la Sernas *El novelista* beweisen, ‚Hilfsnarrative‘ in Form von Träumen oder Ähnlichem zur Plausibilisierung paradoxer Textstrukturen nicht prinzipiell anwendet. Ob in Traum und Hypnose eingebettet oder nicht: Im Film wie im Text faszinierte die Idee, durch diegesenenbildende Darstellungsvorgänge abgeschlossene Welten zu erkunden. Beide Medien bedienen sich der Psychoanalyse, ohne deren Konzept des Unterbewussten solche Reisen wohl nicht möglich gewesen wären, und entdecken als strukturelles Gerüst ihrer Unternehmungen die Metalepse.³⁰⁸

Bevor schlaglichtartig die produktiven Wechselwirkungen der Medien Film und Text mit Blick auf die Metalepse anhand von Antonio Espinas *Luna de copas* beleuchtet werden, soll zu Illustrationszwecken zuerst ein Film in den Mittelpunkt rücken, von dem angenommen werden kann, dass er in Spanien – und bei den hier analysierten Schriftstellern – bekannt war: Buster Keatons *Sherlock Jr.* Legt man die Präsenz Keatons in der Presse als Parameter zugrunde,³⁰⁹ so dürften *El moderno Sherlock Holmes* wie auch andere seiner Filme Kassenschlager gewesen sein: Die großen Kinos in Madrid und Barcelona zeigten ihn regelmäßig unter seinem spanischen Namen *Pamplinas*.

Sherlock Jr. (1924)³¹⁰ erzählt die Geschichte eines Filmvorführers, der von einem Leben als Detektiv träumt. Er verliebt sich in eine junge Frau, sein Nebenbuhler schafft es allerdings, ihm den Diebstahl einer Taschenuhr zu unterstellen, woraufhin sich die Angebetete von ihm abwendet. Diese findet die Wahrheit schließlich heraus, es kommt zum Happy End. Der längste Teil des Films widmet sich allerdings dem, was in der Zwischenzeit stattfindet: Bei der Projektion eines

³⁰⁷ *Dr. Mabuse, der Spieler*, 03:47:50.

³⁰⁸ Dass ich den Begriff der Metalepse hier für Text und Film gemeinsam benutze, soll keineswegs bedeuten, dass die Metalepse in beiden Medien denselben Regeln folgt. Die medialen Affordanzen sind jeweils andere. Das bisher vorgestellte Verständnis von Metalepse bezieht sich dezidiert auf den geschriebenen Text.

³⁰⁹ Die zeitgenössische Presse mit ihren Filmankündigungen ist weit aussagekräftiger als eine Recherche zum Verbleib der eigentlichen Filme: Wegen verschiedener Brände in den größten Laboratorien, durch Naturkatastrophen und schlechte Materialqualität, vor allem aber aufgrund politischer Repressalien nach dem Sieg der Franquisten, geht man heute davon aus, dass 90 Prozent der spanischen Filmproduktion aus den Jahren vor dem Bürgerkrieg verloren sind (Gubern: *Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español*, a.a.O., S. 11).

³¹⁰ Thon: *Zur Metalepse im Film*, a.a.O., S. 85, geht davon aus, dass es sich bei *Sherlock Jr.* „um eine der frühesten oder zumindest einflussreichsten Metalepsen der Filmgeschichte handelt [...]“ und nimmt ihn als Ausgangspunkt für grundsätzlichere Überlegungen zur Metalepse im Film.

Films mit ähnlicher Handlung (hier werden Perlen entwendet) schläft der Vorführer ein und träumt, durch die Leinwand in den Film einzutauchen, um dort den Dieb der Perlen aufzuspüren. *Sherlock Jr.* zitiert metaleptische Strukturen nicht nur an, sondern variiert sie in einer gut dreiminütigen Sequenz, die den Eintritt in die Welt des Films im Film thematisiert. In einer Überblendung zweier Bilder trennt sich die geträumte Version des Protagonisten von dem Bild des träumenden Protagonisten.³¹¹ Die Traumfigur verlässt die Projektionskabine und macht sich auf den Weg in den vorgeführten Film, wobei er die Leinwand problemlos durchdringen und anschließend mit dem Personal des Films interagieren kann.³¹² Die Metalepse in *Sherlock Jr.* erschöpft sich aber keineswegs darin, dass sich der Vorführer in den projizierten Film hineinbegibt. Sein Fremdsein in dieser Binnenwelt wird durch eine Abfolge von Schnitten illustriert, die für ihn offensichtlich nicht voraussehbar sind:³¹³ Der Protagonist stolpert, als der Türabsatz, auf dem er sich befindet, plötzlich mit dem Schnitt zu einer Parkbank wird. Bei dem Versuch sich zu setzen, verschwindet der Park. Stattdessen landet er auf einer vielbefahrenen Straße. Als er sich auf dem Bürgersteig orientiert hat, befördert ihn ein weiterer unvermittelter Schnitt erst an den Rand einer Felsklippe, darauf in einen Wald zwischen zwei Löwen, sodann in eine Kakteenwüste, auf einen Felsen im Ozean, und – beim Versuch eines Kopfsprungs ins Wasser – in eine Schneelandschaft.

Ähnlich wie bereits in den mittelalterlichen Strangwechselformulierungen und deren Imitationsformen wird hier eine eigentümliche Autonomie der Geschichte vorausgesetzt: Während wir den Protagonisten begleiten, geht die Erzählung (hier der Film im Film) weiter. Während aber Erzählungen nicht in der Lage sind, zwei Stränge gleichzeitig zu entwickeln (also eben die Simultaneität und Kontiguität zu schaffen, die pseudo-performative Texte mithilfe metaleptischer Strukturen fingieren) und daher auf Strangwechselmanöver angewiesen sind, ist der Film in der Lage, mehrere Handlungsstränge über- beziehungsweise ineinanderzublenden. Möglich wird dies nur durch das bewegte Bild, denn dieses realisiert das Syntagma, das die oben gezeigten Magritte- oder Escherbilder durch Richtungsindikationen lediglich andeuten. Auch wenn diese filmischen Metalepsen anders funktionieren als jene in Texten – eines haben sie gemeinsam: die Thematisierung und/oder Destabilisierung von raumzeitlichen Gefügen und deren Wahrnehmung. In diesem Bereich liegt dementsprechend auch das Potenzial der gegenseitigen produktiven Beeinflussung beider Medien. Antonio Espina erklärt in seinen *Reflexiones sobre cinematografía*,³¹⁴ das raumzeitliche Gerüst des Films übernehme jenes der Zuschauer: „La noción tempo-espacial, que llevamos a la cámara oscura, sufre el control de otra especie de noción tempo-espacial, sugerida por el

³¹¹ Buster Keaton, *Sherlock Jr.*, Regie: Buster Keaton, USA, 1924, 18:31.

³¹² Siehe z. B. ebd., 19:04.

³¹³ Ebd., 19:47–21:47.

³¹⁴ Antonio Espina: *Lo cómico contemporáneo y otros ensayos*, Madrid 1928, S. 93–107.

mundo – por el universo – de la pantalla.³¹⁵ In diesem Sinne ist Thomas Elsaesser und Malte Hagener zuzustimmen, wenn sie für *Sherlock Jr.* erklären, der Film „zeig[e] buchstäblich den Eintritt des Zuschauers in die Fiktion [...]“.³¹⁶ Eine solche interpretatorische Gleichsetzung von realem und binnenfiktional dargestelltem Publikum dürfte gleichfalls den Überlegungen Espinas zugrunde liegen, laut denen die Zuschauer immer auch ein wenig Schauspieler sind: „Resulta un poco actor también, si no protagonista, subprotagonista, y representa como otra pantalla pequeña – a su vez reverberante – colocada enfrente de la pantalla grande.“³¹⁷ Ohne die Psychologie zeigt auch dieser Gedanke keine Wirkung: Gemäß Azorín kommt es zu der vermehrten Affizierung der Zuschauerschaft, weil das Kino das Unterbewusste so gut beherrsche.³¹⁸ Azorín und Espina erörtern in ihren Überlegungen zum Film nicht weniger als den Aspekt literarischer Immersion, deren textstrukturelles Substrat in ihren Texten, aber auch in denen anderer Autoren, die Metalepse ist.³¹⁹ Die Immersion in den Film – oder eben in den Text – kann hierbei humoristisch ausgestaltet sein (wie bei *Sherlock Jr.* und Espinas *Luna de copas*) oder unheimlich (wie bei *Dr. Mabuse* und Verdaguers *La mujer de los cuatro fantasmas*). Der Film, in den man sich hineinversetzt, wird dabei nicht selten mit Fiktion gleichgesetzt:³²⁰ Bereits in Unamunos *Niebla* hatte der

³¹⁵ Ebd., S. 97–98. Und weiter: „La noción tempo-espacial tiene su clave, o, mejor dicho, se halla dentro de la clave cinematográfica. La clave cinematográfica abarca desde esas nociones primarias de la psiquis humana, hasta las últimas ramificaciones y complejidades de la vida del pensamiento y de la acción, en cuanto de manera propia, pueda trasladarse a la pantalla. (Hablo unificando idealmente al ser humano y verdadero que contempla, con el actor; ser falso de la película, que actúa. Ambos estrechamente fundidos en la confabulación psicológica del cinematógrafo)“ (ebd., S. 98).

³¹⁶ Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg ⁴2013 (¹2007), S. 71.

³¹⁷ Espina: *Lo cómico contemporáneo*, a.a.O., S. 93.

³¹⁸ „El cinematógrafo, después de dominar el mundo físico, tiende a dominar el mundo de lo subconsciente y subjetivo. Numerosas pruebas han sido ya hechas; películas verdaderamente prodigiosas, de un arte originalísimo, han sido ya creadas. ¿Cómo expresar en el teatro el efecto de la *polivalencia* de las imágenes? La imagen de esa cosa, de esa escena, de esa persona, produce en distintos personajes distintos efectos; la realidad es una, inmutable; pero los ojos que la perciben recogen de esa realidad imágenes distintas“ (Azorín: *Ante las candilejas*, a.a.O., S. 107, meine Herv. [aus: *El „cine“ y el teatro*, in: *ABC*, 26.05.1927]). Dieselbe These vertritt er in seinem späteren Artikel *La situación teatral* (in: *ABC*, 28.07.1927 [Azorín: *Ante las candilejas*, a.a.O., S. 113–116]).

³¹⁹ Bemerkenswerterweise hatte auch Pirandello seine *Sei personaggi* zwischenzeitlich als Film geplant (dazu Firth: *Pirandello in Performance*, a.a.O., S. 195–196).

³²⁰ Auf diese Gleichsetzung bei Espina macht Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 251, aufmerksam.

Erzähler im Zusammenhang mit Augustos Irrealitätsgefühlen erklärt: „La calle era un cinematógrafo y él sentíase cinematográfico, una sombra, un fantasma.“³²¹

Azorín, der Theoreme des Films vor allem durch Espina kennenlernte³²² und dessen Romane wohl am deutlichsten als vom Film inspiriert gelten können, schickte Benjamín Jarnés ein Exemplar seines *Félix Vargas* und fügte in einem Brief hinzu:

Los módulos de tiempo y de espacio han cambiado, gracias a la radiodifusión y al cinematógrafo; *la novela debe vivir dentro de esas nuevas modalidades*; no puede el novelista que escriba ahora retardarse en cincuenta años sobre el momento presente. Ya la lírica y la pintura van por delante, y los pobre [sic] novelistas – y no hablemos del paupérrimo teatro – se han quedado allá detrás, ocupados en descripciones prolijas, cansadas, excusables, evitables, de primer plano, propias de 1850.³²³

Der Roman müsse sich an den neuen Umgang mit Zeit und Raum anpassen – alle Künste täten dies, nur die Schriftsteller hinkten hinterher. Auch anerkannte Literaturkritiker wie Enrique Díez-Canedo merkten an, dass das Kino weit experimentierfreudiger und mutiger sei als die Literatur: „[H]ay un gran deseo de superarse cada vez mayor.“³²⁴ Wie die zitierten Kommentare zweier seiner wichtigsten Vertreter zeigen, liegt also ein integraler Bestandteil des Romans der spanischen Spätmoderne im Nachdenken über den Film und das Potenzial, das dieser für das Schreiben birgt.³²⁵

³²¹ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 211.

³²² Siehe dazu Domingo Ródenas de Moya: *Introducción*, in: José Martínez Ruiz [Azorín]: *Félix Vargas – Superrealismo*, hg. von Domingo Ródenas, S. 11–105, hier S. 52–56.

³²³ Zit. mit Nachweis und weiteren Ausführungen ebd., S. 25 (meine Herv.). Positiver formuliert Azorín den Gedanken in einer Paraphrase Batys, für den das Kino keine Gefahr, sondern eine Chance für das Theater darstellt: „El cinematógrafo es el grande y eficacísimo auxiliar del teatro. Y con el cinematógrafo, el *music-hall* y el circo. Cada vez que se destruye un teatro para levantar en su lugar una sala de *cine*, el arte dramático está de enhorabuena. Desaparece lo viejo – un lugar en que se practicaba culto al arte viejo, a la vieja cultura dramática – y surge un edificio en que se va a celebrar el arte nuevo. Del cinematógrafo ha de esperar, en parte, en gran parte, el teatro su regeneración“ (Azorín: *Ante las candilejas*, a.a.O., S. 172 [aus: *Opiniones de Gastón Baty*, in: *ABC*, 02.06.1927]).

³²⁴ Estévez-Ortega: *Nuevo escenario*, a.a.O., S. 22.

³²⁵ In der Forschung zu den genannten Autor:innen hat sich bisher nur Schmelzer: *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman*, a.a.O., ausführlicher mit ‚filmischem Schreiben‘ im Spanien der Zwanzigerjahre befasst (daher wird hier auch kein ausführlicher Forschungsüberblick geboten). Ihre Studie systematisiert intermediale Bezüge und identifiziert Verfahren ‚filmischen Schreibens‘, geht allerdings auf metaleptische Strukturen nicht eigens ein. Als Hauptbeispiele nennt

Antonio Espinas³²⁶ Prosa – insbesondere *Pájaro Pinto* (1927, zuvor in der *Revista de Occidente*) und *Luna de Copas* (1927/28 in der *Revista de Occidente*, 1929 als der letzte Band der Serie *Nova novorum* erschienen) – liefert besonders geeignete Beispiele für die praktische Umsetzung der oben vorgestellten Ideen.³²⁷ Bereits in der *Antelación* zu *Pájaro Pinto* tritt der Anspruch Espinas zutage, die Möglichkeiten des Schreibens mittels filmischer Techniken auszubauen – was genau man darunter zu verstehen hat, bleibt jedoch unklar:

Traer a la literatura los estremecimientos, el claroscuro, la corpórea irrealidad o el realismo incorpóreo del cinema, la lógica de este arte, es procurarse nuevos efectos literarios, muy difíciles de situar en ningún género determinado.

sie Jarnés' *Locura y muerte de Nadie* und Azoríns *Doña Inés*, sodass die im Folgenden vorgestellten Primärtextanalysen sich als spezifische Ergänzung verstehen. Schmelzer ist rechtzugeben, wenn sie für die Zwanzigerjahre erklärt, das Kino sei „bereits als gesellschaftliche Institution und kongeniale Kunst des 20. Jahrhunderts in der Vorstellungswelt der Zeitgenossen etabliert, ja geradezu ikonisiert“ gewesen (ebd., S. 13), gleichzeitig aber das „verspätet avantgardistisch[e] spanisch[e] Umfeld“ (ebd.) betont. Der spanische Kontext inter- und transmedialen Schreibens ist also durchaus ein spezifischer, der noch keinesfalls in der Forschung erschöpfend diskutiert wurde.

³²⁶ Siehe für Ausführlicheres zu Espinas Biographie Rey: *Introducción*, a.a.O., S. 10–48 und (knapper) Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 231–232. Da die genannten Beiträge leicht einzusehen sind und die vorliegende Arbeit Espina nur sehr punktuell behandelt, sei sein Leben an dieser Stelle nur kurz umrissen: 1918 trat er mit der noch dem *modernismo* zuzurechnenden Gedichtsammlung *Umbrales* in Erscheinung, danach orientierte er sich mehr und mehr hin zu avantgardistischen Schreibweisen. Er veröffentlichte in der *Revista de Occidente* und in *El Sol*. Um das Jahr 1930 politisierte er sich und setzte sich für ein engagierteres Schreiben ein. Der Republik diene er während der Regentschaft Manuel Azañas als *gobernador civil* in Ávila und Mallorca, 1936 wurde er von den Franquisten gefangen genommen und in verschiedenen Gefängnissen interniert. Ein Suizidversuch folgte Mitte 1937. Wohl aufgrund guter Beziehungen kam er frei und floh über Frankreich ins mexikanische Exil. 1955 kehrte er zurück nach Spanien, wo er bis zu seinem Tod 1972 bei Aguilar Biographien schrieb.

³²⁷ Dabei ist Espina, dessen Roman hier der Metalepse wegen herausgegriffen wird, durchaus nicht der einzige Autor, der sich am Film inspiriert. Brigitte Magnien: *Crisis de la novela*, in: Serrano, Carlos/Salaün, Serge (Hgg.): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid 2006, S. 233–302, hier S. 289–292, nennt als repräsentative Beispiele für die *cinografía* (als Begriff 1921 geprägt von Guillermo de Torre) unter anderem Ramón Gómez de la Sernas *El inconruente*, Benjamín Jarnés' *Locura y muerte de nadie*, Felipe Ximénez de Sandovals *Tres mujeres más Equis* und Rosa Chacels *Estación. Ida y vuelta*. Fuentes: *El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20*, a.a.O., S. 202, macht unter anderem auf Enrique Jardiel Poncela (*Espérame en Siberia, vida mía*), Francisco Ayala (*Hora muerta* und *Polar, estrella*) und Vicente Huidobro (*Cagliostro*) aufmerksam.

Entre la novela y el poema ya existe una zona de interferencia, verdaderamente sugestiva. Entre el poema novelar y la cinegrafía, la interferencia resulta mucho más sugestiva. (Buscar una especie de proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro.)

Lo peor es que el interés argumental se suele perder bajo el desafiado de la fotogenia y de la metáfora.

Se suele perder.³²⁸

Auffällig sind in Espinas Wortwahl die Nicht-Greifbarkeit des filmisch Dargestellten („materielle/körperliche Irrealität“ und „immaterielle/nicht-körperliche Realität“ erscheinen als die treffendsten Übersetzungen des nicht ganz einfachen Wortspiels) und die Vermischung beider Medien in ihrer Materialität. Ähnlich einem Aphorismus formuliert er in einer für ihn charakteristischen Klammer, es ginge um die „Suche nach einer Art imaginistischer Projektion auf die weiße Leinwand des Buches“ – „imaginista“ stellt hier mit großer Wahrscheinlichkeit einen Bezug her zu den zeitgleich wirkenden russischen Imaginisten, einer kurzlebigen Gruppe von Dichtern, denen es darum ging, das (metaphorische) Bild vom Text zu emanzipieren. Wenn Espina erklärt, die Interferenz von *poema novelar* – auch dies offensichtlich einer seiner Neologismen³²⁹ – und *cinegrafía* („filmisches Schreiben“? „literarisches Kino“?) sei „suggestiv“, spricht er letztlich über eine emergierende Mehrbedeutung, die komplexer ist als die Summe aus Text und Film.

Wirken Espinas Überlegungen in der *Antelación* zu *Pájaro Pinto* noch äußerst abstrakt, so findet sich in seinem Roman *Luna de copas* eine Passage, die seine ‚Film-Poetologie‘ klarer zum Ausdruck bringt:³³⁰

(La novela, para el novelista, debe extraerse de una serie de compartimentos estancos, en los que se ponen con antelación los ingredientes de aquélla.

En un compartimento se pone lo descriptivo; en otro, lo dialogal; en otro, los personajes, etc., etc.

Una vez hecho esto, el novelista debe cerrar los ojos y coger al azar, revolviéndolos, ingredientes de todos los compartimentos, arrojándolos a puñados sobre los capítulos.

La novela, así, resultará desarticulada y monstruosa. Esto no es un defecto.

³²⁸ Antonio Espina: *Pájaro Pinto. Luna de Copas*, hg. von Gloria Rey, Madrid 2001, S. 135 (Kursiva im Original).

³²⁹ *Novelar* ist hier Adjektiv (siehe Franz Rainer: *Spanische Wortbildungslehre*, Tübingen 1993, S. 409).

³³⁰ Die sehr überschaubare Forschung zu diesen beiden Werken konzentriert sich jeher stärker auf *Pájaro Pinto*, zu *Luna de copas* liegen kaum Untersuchungen vor. Die Ausnahme bildet Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 237–238, der neben einem Forschungsüberblick und weiteren Lektürehinweisen eine ausführliche Analyse des Romans vorlegt – auch der metaleptischen Passagen, die er als solche benennt. Die hier vorgestellten Überlegungen beschränken sich daher auf den Zusammenhang von metaleptischem und filmischem Erzählen bei Espina.

En realidad, lo que ocurre es que la articulación, la clave articulada, queda fuera de la novela, como el proyector cinematográfico queda fuera y lejos de la pantalla.

En ambos casos, el proyector es lo más importante. Ese haz de luz del ojo de la cabina que traspasa como una estocada la cámara oscura.

La verdadera vida se halla en este ojo. [...]

Por eso el espectador – el lector –, si tiene imaginación, necesita mirar alternativamente al *écran* y al agujero.

Observar ese ojo inyector de la cabina, con atención profunda de oculista.)³³¹

Die Elemente eines Romans („das Beschreibende“, „das Dialogische“, „die Figuren“) habe der Autor mit geschlossenen Augen aus unterschiedlichen, „voneinander je abgetrennten Fächern“ („compartimentos estancos“) zu holen. Diese Teilstücke des Romans solle er dann „haufenweise über die Kapitel verschütten“, was keineswegs zu einer Qualitätseinbuße des Romans führe. Espina greift hier, wenn auch in anderen Worten, die Devise von Azoríns Autorenfigur *Félix Vargas* auf: „Complacerse en lo inorgánico.“³³² Die Tätigkeit des Autors, die Konstituenten eines Romans ungeordnet auf dessen Kapitel zu verteilen, setzt der Erzähler von *Luna de copas* – oder der Autor, je nachdem, wem man die Klammersetzung zuschreibt – mit dem gleich, was in einem Kinosaal geschieht: Der „flexible“ oder „bewegliche Schlüssel“ („clave articulada“ adäquat zu übersetzen fällt schwer), der den Text hervorbringt, sei von dem Roman ebenso weit entfernt wie der Projektor von der Leinwand. Dieser indes sei das eigentlich Wichtige, in diesem „Auge“ befinde sich „das wirkliche Leben“. Der Zuschauer, mit dem Leser oder der Leserin identifiziert, müsse abwechselnd Bildschirm und „Loch“ betrachten, und zwar mit der Aufmerksamkeit eines Augenarztes.

Die poetologischen Prinzipien, die Espina (oder dessen Erzähler) hier manifestartig vorträgt, sind aus literaturhistorischer Perspektive als Zeugnis der Reflexion über inter- und transmediales Schreiben interessant, obgleich die Vergleiche, die der Autor zwischen Film und Text zieht, einer kritischen Hinterfragung kaum standhalten. Das Auge des Projektors, das Espina als produktiv, statt nur als rezeptiv beschreibt („ojo inyector“), dürfte weit eher den Schöpfern des Films zuzurechnen sein als der Maschine. Auch die Forderung einer völlig willkürlichen Anordnung von Inhaltselementen passt selbst zu den experimentellsten Avantgardefilmen nur bedingt, und auch Espinas eigener Text ist weit weniger ungeordnet als die ausführlich zitierte Parenthese dies erahnen lässt:

Luna de copas erzählt, sehr vereinfacht, die Geschichte von Silvia Contreras, die mit ihrem Vater in Cantabrien den Sommerurlaub verbringt und sich dort von dem geheimnisvollen Aurelio Sheridan verführen lässt. Die eigentliche Zusammenkunft der beiden erzählt der Roman jedoch nicht. Stets um Silvia herum ist

³³¹ Espina: *Pájaro Pinto. Luna de Copas*, a.a.O., S. 236–237.

³³² Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 113. Dazu weiter unten, Kap. 5.6.4.

die russische Bildhauerin Dagmara Wolenka, die ihrer Urlaubsfreundin hinterherespioniert. In einem zweiten Teil der Geschichte erfahren wir, dass Aurelios Vater in England gestorben ist und sich der Sohn, fest mit dem Erbe rechnend, auf den Weg nach London macht. Silvia, in Madrid, ist schwanger, ihr Vater begeht aus unklaren Motiven Selbstmord. Aurelios Vermögen, so wird zwischenzeitlich klar, ist weit weniger immens als er dachte, und Silvias Kind stirbt wenige Stunden nach der Geburt. Einige Jahre nach dem Urlaub in Cantabrien erzählt Dagmara auf einem Treffen mit dem Leiter der Internationalen Hypothekenbank in Madrid, Silvia sei verrückt geworden. Der Bankenchef, der Aurelio gut kennt, erklärt, dieser habe in Frankreich geheiratet und ein beachtliches Vermögen angehäuft. Das Ende des Romans schildert den Selbstmord Aurelios: Angesichts offensichtlicher Verluste des Sheridan-Imperiums entscheidet dieser, sich aus einem seiner Flugzeuge in den Ärmelkanal zu stürzen.

In *Luna de copas* erzählt ein hetero- und extradiegetischer Erzähler, allerdings nicht, ohne sich selbst gänzlich zu verschweigen. So dürfte das erste Wort im Haupttext, „ignoramos“, unter metapoetischem Verdacht stehen, nicht nur wegen des Implikats einer potenziell homodiegetischen Erzählinstanz, sondern auch, weil es die Paradoxalität unterstreicht, die den meisten metaleptischen Texten inhärent ist: Die Erzählinstanz stellt ihre Verfügungsmacht über eine Geschichte aus, von der sie behauptet, sie kenne diese nicht (oder könne zumindest keinen Einfluss auf ihren Verlauf nehmen). Bemerkenswert sind in diesem Sinne die Klammersetzungen, die sich als metapoetische Autorinterventionen verstehen lassen: Ganze Abschnitte setzt Espina (oder sein Erzähler?) in Parenthesen, was die Dissoziation von erzählter Geschichte und Erzählinstanz untermauert. In diesem Kontext ist die nun folgende metaleptische Passage zu sehen, die an das obige – ebenfalls eingeklammerte – Zitat zu Roman und Projektor anschließt:

Don Enrique Contreras y Montes de León, padre de Silvia, se encontraba tan malhumorado en su compartimento estanco que, cuando fue a cogerle el novelista para meterle en un capítulo, le mordió en una mano.

Hubo que dejarlo.

Pero al cabo de cierto tiempo, don Enrique comprendió que era necesaria su presencia para no dejar tan abandonada a Silvia en medio de los peligros que iba a correr, a accedió a presentarse solo.

(El novelista, sin embargo, hace un ademán significativo detrás de su personaje. Se lleva un dedo a la sien y le mueve con movimiento horadatorio. [...])

Presentación del propio don Enrique:

„Muy joven aún, nací. Hace ya sesenta años. Yo vivía desde hacía algún tiempo, pero me hice carnalmente visible al nacer. [...]“³³³

Der zitierte Abschnitt wirkt etwas unvermittelt und im Stil nachgerade albern, was ihn besonders herausstechen lässt: Don Enrique, Silvias Vater, ist in seinem Kasten, weigert sich, in einen Roman einzutreten und beißt dem Autor in die Hand.³³⁴ Kurz darauf versteht er, dass er seine Tochter nicht den Gefahren, denen sie begegnen wird, aussetzen kann und stellt sich aus eigenen Stücken beim Autor vor. Er habe schon längere Zeit gelebt, bevor er bei seiner Geburt „fleischlich sichtbar“ wurde. Während ein solches Auftreten einer autonomen Figur 1929 kaum noch als Neuheit wahrgenommen worden sein dürfte, fällt der Bezug auf die vorangehenden filmtheoretischen Überlegungen in Form der Wiederaufnahme des *compartimento estanco* durchaus ins Auge: Die Konfrontation von Autor und Figur kommt, so suggeriert es die Parallelführung der beiden Textstellen, dem Freilegen der „clave articulada“ gleich. In literaturwissenschaftlicher Terminologie könnte man sagen: Die Gemachtheit der Geschichte und deren *discours* befinden sich hinter Espinas *ojo inyector*, die Metalepse legt den Blick auf die Verfahren, auf die „clave articulada“, frei. Spielt der Filmbezug in Espinas Erklärungen zu Text und Film eine zentrale Rolle, so taucht er in der literarischen Anwendung allerdings überhaupt nicht mehr auf.

In der Gesamtschau scheint es, als hätte Espina Wert darauf gelegt, den Aspekt des filmischen Schreibens mit der metaleptischen Episode zusammenzubringen – worin der spezifische Erklärungswert dieser Assoziation liegt, bleibt ungewiss, ist vielleicht im Übrigen auch nachrangig, wenn man bedenkt, dass es sich um einen fiktionalen Text und nicht um ein Traktat handelt. Auch wenn sein Zusammendenken der Metalepse mit filmischem Schreiben als geschlossenes Denksystem oder -modell keiner Hinterfragung standhält, so ist es aus literaturhistorischer Sicht in seiner transmedialen Dimension doch bemerkenswert. Mag die metaleptische Weigerung Don Enriques, am Romangeschehen teilzunehmen, auch abgegriffen sein, Espinas Reflexionen zum Film sind es nicht. Daher ist Gloria Rey in ihrer Gesamteinschätzung zuzustimmen, dass *Luna de copas* die Techniken des ‚Avantgarderomans‘ paradigmatisch ausführt, gleichzeitig aber durch die Ironisierung dieser Techniken³³⁵ auch dessen Dekadenz einläutet. Dabei ist Espina jedoch nicht der einzige: In diesem Sinne erschöpfen sich die Verfahren des spanischen ‚Avantgarderomans‘ nahezu bei allen hier untersuchten Autoren – außer vielleicht bei Azorín.

³³⁴ Gloria Rey identifiziert hier zu Recht eine „pirandelliana autonomía“ (Rey: *Introducción*, a.a.O., S. 94).

³³⁵ „Si desde el punto de vista formal, *Luna de copas* puede considerarse como una de las más representativas novelas de la vanguardia española, también es cierto que Antonio Espina ha envuelto los elementos del relato, incluidos los recursos literarios y las técnicas de composición, con un halo de ironía que dota a la narración de una ambigüedad interpretativa que la sitúa, en ocasiones, próxima al terreno de la parodia de unas formas novelísticas cuya disolución, como la del mundo en que surgieron, parecía comenzar a percibirse“ (ebd., S. 116). Als Beispiele nennt Rey u. a. den überzeichneten Kosmopolitismus des Romans sowie dessen Charakterstudien (ebd., S. 117–118).

Anders als Bacarisse oder Verdaguer ist José Martínez Ruiz (Azorín) der Platz im literarischen Kanon Spaniens sicher, allerdings wohl kaum wegen seiner Romane der Zwanziger- bis Vierzigerjahre. Seinen Ruhm verdankt er besonders seinem Roman *La voluntad* von 1902. Dass die Forschung insgesamt auf Azoríns Zugehörigkeit zur sogenannten ‚Generation von 1898‘ viel Wert legt, liegt auch daran, dass der Autor selbst diese Bezeichnung zum ersten Mal verwendet hat.³³⁶ Mit steigendem Einfluss der europäischen Avantgarden und der französischen Dramentheorie lassen sich jedoch entscheidende Veränderungen in Azoríns Schreiben beobachten, für das der Diskurs um das koloniale Desaster und die Ästhetik des realistischen Romans als Deutungshorizont nicht mehr produktiv zu machen sind. Domingo Ródenas de Moya formuliert treffend: „El Azorín prosista ha redimido a Martínez Ruiz del Azorín novelista.“³³⁷ Dieser späte ‚Azorín‘³³⁸ wird von der Literaturwissenschaft noch immer unterschätzt, ganz anders als von Zeitgenossen: Ortega nannte ihn „Máximus in minimis“³³⁹, Antonio Espina erklärte ihn in einer Rezension zu *Superrealismo* zur Speerspitze der Avantgarde:³⁴⁰ „Los ensayos de Azorín dan por resultado un producto de novedad efectiva. Y definitiva. Definitiva

³³⁶ Die Forschung verweist dazu gewöhnlich auf den Aufsatz *La generación de 1898* von 1913 (Azorín [José Martínez Ruiz]: *La generación de 1898*, in: Azorín [José Martínez Ruiz]: *Obras completas*, Bd. 12: *Clásicos y modernos*, Madrid 1919, S. 233–255).

³³⁷ Ródenas de Moya: *Introducción*, a.a.O., S. 17. Juan Manuel Bonet ist hingegen kaum zuzustimmen, wenn er den Azorín der Zwanzigerjahre bloß als avantgardistisch ‚angesteckten‘ Achtundneunziger sieht (siehe Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*, a.a.O., S. 74: „[...] porque a finales de los años 20 se contagiò de vanguardia“).

³³⁸ Siehe für die etablierte Vier-Phasen-Einteilung von Azoríns Romanwerk Ródenas de Moya: *Introducción*, a.a.O., S. 16–17: „La producción novelística azoriniana se divide en cuatro etapas: a) el ciclo de Antonio Azorín: *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904); b) el ciclo de recreaciones mítico-literarias: *El licenciado Vidriera* (desde 1941 *Tomás Rueda*) (1915), *Don Juan* (1922), y *Doña Inés* (1925); c) las ‚Nuevas Obras‘: *Félix Vargas* (1928), *Superrealismo* (1929) y *Pueblo* (1930); y d) el ciclo de posguerra, compuesto de seis títulos agrupables en dos series: *El escritor* (1942), *El enfermo* (1943) y *Capricho* (1943), de un lado, y *La isla sin aurora* (1944), *María Fontán* (1944) y *Salvadora de Olbena* (1944), de otro.“ Inwiefern es überhaupt sinnvoll ist, eine so engmaschige Phasengliederung vorzunehmen, sei dahingestellt – so ließe sich beispielsweise *El escritor* durchaus den ‚Nuevas Obras‘ annähern, *Capricho* sollte klar dazugerechnet werden.

³³⁹ Zit. in Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, a.a.O., S. 31.

³⁴⁰ „[...] Azorín está llevando a la práctica las teorías más audaces del arte de vanguardia“ (Antonio Espina: *Azorín: Superrealismo, Prenovela*, in: Espina, Antonio: *Ensayos sobre literatura*, hg. von Gloria Rey, Valencia 1994, S. 177–182, hier S. 178).

en cuanto a la asimilación y disposición de valores por y para la novela que antes se consideraran ajenos a ella y aun a la literatura.³⁴¹

Die Forschung blickt nur selten auf diese höchst auffälligen Werke Azoríns, es entsteht fast sogar der Eindruck, die gesamte Romanproduktion nach *La voluntad* würde mehr oder minder absichtlich ausgeblendet. Wird sie erwähnt, so geschieht dies häufig in unverhüllter Ablehnung. Gonzalo Torrente Ballester's Urteil, Azoríns Romane seien, wie auch die Unamunos, „cojas“ und „impotentes“,³⁴² bildet hier keine Ausnahme.³⁴³ Azorín teilt damit das Schicksal anderer hier bespro-

³⁴¹ Ebd., S. 178.

³⁴² Gonzalo Torrente Ballester: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid 1956, S. 201. Er spricht zudem von „pequeños cuadros carentes de progresión argumental, de movimiento“ (ebd., S. 200) und von einer „impotencia de ‚Azorín‘ para la creación novelesca“ (ebd., S. 201).

³⁴³ Dies wird in einem Kommentar Eugenio de Noras deutlich, dessen Einschätzung einen langjährigen Konsens widerspiegelt: „Se hace difícil comprender una incapacidad tan radical para el desarrollo vivo de una historia, en un escritor de talento; una tan extraña complacencia en no novelar, pero haciendo como si se novelara“ (Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1898–1927)*, Madrid 1958, S. 242). Ródenas de Moya zitiert auch Luis S. Granjel, der behauptet, „a las novelas de Azorín no cabe, en justicia, conferirles tal calificativo“ (zit. in Ródenas de Moya: *Introducción*, a.a.O., S. 17, Anm. 9). Leon Livingstone: *The Pursuit of Form in the Novels of Azorín*, in: *PMLA* 77.1 (1962), S. 116–133, hier S. 116, Anm. 3, zitiert einen anderen Abschnitt Noras: „Catorce volúmenes de obras que se rotulan novelas, aparte de otros varios tomos de cuentos breves, debieran asegurar a su autor, gran escritor sin disputa, un lugar preeminente en la moderna literatura española de ficción. Pues bien: empleando el término con algún rigor, Azorín no es, pese a sus múltiples y valiosos intentos, un novelista.“ In Teilen der Hispanistik lösen die späten Romane Azoríns schlicht Hilflosigkeit aus. So erklärt Valverde, der dem Azorín nach 1936 ein einziges von 25 Kapiteln widmet: „¿Cómo enjuiciar y aun cómo describir estas peculiarísimas obras, de las que no se suele acordar nadie al pensar en Azorín, pero que reúnen tanto cuerpo como, por ejemplo, otras cuatro obras consecutivas de su momento áureo, *La Voluntad*, *Antonio Azorín*, *Las confesiones de un pequeño filósofo* y *Los Pueblos*? Con perplejidad, hemos de confesar que escapan a toda categoría y descripción posibles, a no ser que las pongamos todas bajo el título de la primera de ellas, ‚capricho‘. Azorín, con remotos materiales de la memoria, filtrados y reducidos a unos pocos pálidos rasgos, urde unas líneas de relato, a veces arbitrarias, más a menudo simplemente aburridas por su esquematismo“ (José María Valverde: *Azorín*, Barcelona 1971, S. 403–404). Und sogar Riscos apologetische Studie endet mit einem Katalog von Unzulänglichkeiten: „También es verdad que no son las audacias de composición imperfectamente cuajadas lo que hace que hoy tanto disgusten sus novelas. Fácilmente pueden desagradar en otros aspectos: en su excesiva sensiblería, a veces tan empalagosa; su constante referencia admirativa a la aristocracia y a la riqueza, su repugnancia

chener Autoren, doch ist er älter als diese und konnte sich noch als ‚Achtundneunziger‘ profilieren. Wäre ihm dies nicht gelungen, würden die Literaturgeschichten seinen Namen wahrscheinlich ebenso wenig aufführen wie den eines Jarnés, Barcarisse oder Verdaguer.

Doch nicht die gesamte Forschung wendet sich von Azorín ab. Leon Livingstone,³⁴⁴ Robert E. Lott,³⁴⁵ Edward Inman Fox,³⁴⁶ Antonio Risco³⁴⁷ sowie zuletzt Domingo Ródenas de Moya³⁴⁸ und – in der deutschen Hispanistik – Dagmar Schmelzer³⁴⁹ haben begonnen, ihn als innovativen Schriftsteller zu würdigen und seine Erzählverfahren zu analysieren. Ródenas de Moya kombiniert eine kaum erreichbare Kenntnis der Primärtexte sowie des literarischen Feldes der Zwanziger- und Dreißigerjahre mit gründlichen erzähltheoretischen Betrachtungen, auf denen die folgenden Überlegungen – insbesondere zu *Superrealismo* – maßgeblich aufbauen. Er ist es auch, der als erster die Theorie der Metalepse mit Azoríns

hacia todo problema material, su espiritualismo gaseoso, difuso e hipócrita, que pretende ignorar cualquier condicionamiento animal; su abúlico ultraconformismo político y social; su afrancesamiento, un tanto superficial; su constante elección y elogio del término medio, la bondad consustancial y monótona de todos los personajes; una visión invariablemente rosa y un tanto ñoña de la vida, evasiva y narcotizante“ (Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., S. 280).

³⁴⁴ Livingstone: *The Pursuit of Form in the Novels of Azorín*, a.a.O., dann ausführlicher Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, a.a.O., der seine Monographie als Antwort auf die bis vor Erscheinen seines Buches fast ausnahmslos negative Kritik an Azorín verfasst.

³⁴⁵ Robert E. Lott: *The Structure and Style of Azorín's El caballero inactual*, Athens (GA) 1963, legt eine Monographie zu *Félix Vargas* (seit Cruz Ruedas Edition der *Obras completas: El caballero inactual*) vor, die zentrale Elemente von Azoríns Poetik, wie z. B. die Auflösung des Parameters Zeit, ausführlich diskutiert. Siehe für eine überblicksartige Analyse der Erzählstruktur aller Romane Azoríns Robert E. Lott: *Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín*, in: Villanueva, Darío (Hg.): *La novela lírica*, Bd. 1: *Azorín, Gabriel Miró*, Madrid 1983, S. 64–91.

³⁴⁶ U. a. E. Inman Fox: *Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)*, in: Fox, E. Inman: *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid 1988, S. 121–155, sowie die unumgängliche Übersicht und Bibliographie E. Inman Fox: *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid 1992.

³⁴⁷ Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., denkt die Werke des späten Azorín mit den Prinzipien des französischen *Nouveau roman* zusammen (siehe unten, Kap. 5.6). Wilma Newberry: *Pirandello and Azorín*, in: *Italica* 44.1 (1967), S. 41–60, erwähnt diesen Aspekt, Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, a.a.O., S. 231–232, zitiert Robbe-Grillet's *Pour un nouveau roman* ausführlich als Verteidigung Azoríns.

³⁴⁸ Vgl. für die wichtigsten Beiträge Ródenas de Moya: *La forma transgresiva en las „Nuevas obras“ de Azorín*, a.a.O. (auch für einen einhegenderen Forschungsüberblick) und Ródenas de Moya: *Introducción*, a.a.O., S. 11–110.

³⁴⁹ Schmelzer: *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman*, a.a.O.

Romanen zusammenbringt. Für eine romanistische Arbeit von besonderem Interesse ist auch Antonio Riscos Ansatz, macht dieser doch in seiner Monographie *Azorín y la ruptura con la novela tradicional* zum ersten Mal das immer wieder angeführte Postulat einer Nähe Azoríns zum französischen *Nouveau Roman* an textuellen Strukturen fest. Der Anachronismus seiner These ist ihm durchaus bewusst, dabei geht es ihm keineswegs nur darum zu zeigen, dass die Techniken des *Nouveau Roman* in Azoríns Romanen ‚schon‘ angelegt waren oder sich die französischen Romanciers derselben ‚noch‘ bedienten. Auch geht er nicht davon aus, dass die Vertreter:innen des *Nouveau Roman* die Texte Azoríns gelesen haben. Und doch sind seine Ausführungen bestechend, denn die Gemeinsamkeiten liegen auf der Hand: nahezu ausschließlich präsentisches und teilweise (pseudo-)performatives Erzählen, die Ablehnung linearer, lebensweltlich motivierter Handlungsverläufe, das Verweigern kohärenter Charakterdarstellungen etc.³⁵⁰ Es wird in Robbe-Grillet's *Pour un nouveau roman* kaum einen Kritikpunkt am realistischen Erzählen geben, den nicht auch Azorín in seinen Essays oder Prologen angeführt hat. Dementsprechend ähnlich klang daher die Empörung von Literaturkritik und -wissenschaft, die Azorín und dem *Nouveau Roman* gleichermaßen entgegen schlug.

Azoríns Anspruch auf Innovation – und keineswegs seine vermeintliche schriftstellerische Inkompetenz – lässt sich ebenso an dem Wechsel des Verlagshauses ablesen: Ende der Zwanzigerjahre kehrte er Caro Raggio den Rücken und wählte für seine ‚nuevas obras‘ (so vermerkt gleich unter seinem Namen in den Titelblättern) die *Biblioteca Nueva*. Als ‚nuevas obras‘ werden gemeinhin die drei Romane *Félix Vargas*³⁵¹ (1928), *Superrealismo*³⁵² (1929) und *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)* (1930), außerdem die Erzählsammlung *Blanco en Azul* (1929) und das Theaterstück *Angelita (Auto sacramental)* (1930) zusammengefasst.³⁵³ Die besagten Texte sind nicht alle metaleptisch, weisen allerdings durchweg metafiktionale Elemente auf und folgen den poetologischen Prinzipien, die im Anschluss erläutert werden. Nicht nur diese Gemeinsamkeiten, sondern auch

³⁵⁰ Dem letztgenannten Aspekt hat Robert Spire eine Untersuchung gewidmet, und zwar im Hinblick auf *Doña Inés* von 1925 (Robert C. Spire: *Doña Inés y la descharacterización vanguardista*, in: *Anales Azorianos* 3 [1986], S. 157–162). Nicht nur der genannte Roman rechtfertigt, besonders durch seinen Gebrauch des Präsens als Erzählzeit, die Brücke zum *Nouveau Roman*.

³⁵¹ *Félix Vargas* erscheint 1943 in der *Biblioteca Nueva* neu unter dem Titel *El caballero inactual* (so dann auch in den *Obras Completas* bei Aguilar).

³⁵² *Superrealismo* erscheint 1947 auf Anraten Ángel Cruz Ruedas, dem Herausgeber der *Obras* bei Aguilar, als *El libro de Levante*.

³⁵³ Robert E. Lott: *Azorín's Experimental Period and Surrealism*, in: *PMLA* 79.3 (1964), S. 305–320, fasst dieses Korpus – leicht abgewandelt und um den Essayband *Andando y pensando* (1929) ergänzt – als ‚experimentelle Phase‘ zusammen. Die Bezeichnung findet sich in späteren Auseinandersetzungen wieder. Für weitere Informationen zur Editions-geschichte und ein Verzeichnis sämtlicher Schriften Azoríns siehe Fox: *Azorín: guía de la obra completa*, a.a.O.

das Auftauchen derselben Figuren in verschiedenen Texten (z. B. Félix Vargas in der *Etopeya Félix Vargas* und einigen stark metafiktionalen Kurzgeschichten aus *Blanco en azul*), verleihen diesem Korpus einen gewissen Werkcharakter.³⁵⁴

Wenn Azorín Teile seiner ‚nuevas obras‘ immer wieder als ‚surrealistas‘ bezeichnet, so handelt es sich hier um einen vagen Begriff, dessen fehlende terminologische Schärfe in krassem Widerspruch steht zu der Radikalität, mit der hier innovative Verfahren eingeführt werden: „¿Definición del surrealismo? Cada cual lo imaginará a su manera.“³⁵⁵ Die einleitenden Sätze aus dem (als solcher nicht betitelten) Prolog von *Superrealismo* können zwar als Anklang an Bretons fünf Jahre zuvor erschienenen *Poisson soluble* gelesen werden,³⁵⁶ bereits nach einigen Seiten der erwähnten Romane wird allerdings deutlich, dass wir es hier nicht mit einem Surrealismus französischer Prägung zu tun haben. Fest steht, dass Azorín das realistisch-naturalistische Paradigma mit seinem ‚neuen‘ Erzählen zu überwinden und den spanischen Roman zu reanimieren versucht:

Necesitamos otro teatro, otra novela. ¿Abominamos de la realidad? La realidad estudiada, analizada, observada por el naturalismo era necesaria. Necesitábamos co-

³⁵⁴ Siehe für eine Analyse der Kurzgeschichten, in denen Félix Vargas auftritt, auch den Anhang *The Genesis and Development of Félix Vargas* in Lott: *The Structure and Style of Azorín's El caballero inactual*, a.a.O., S. 71–82. Dieser erklärt Rilkes *Malte Laurids Brigde* als entscheidenden Einfluss auf die Konzeption der Figur.

³⁵⁵ Azorín [José Martínez Ruiz]: *El superrealismo es un hecho evidente*, in: *ABC* (07.04.1927), S. 9–10, hier S. 10. Da hier nicht Azoríns Verständnis des Surrealismus im Vordergrund steht, mögen diese wenigen Hinweise genügen: Eine ausführliche Auflistung von zeitgenössischen spanischen Abhandlungen zum Surrealismus findet sich in Ródenas de Moya: *Introducción*, a.a.O., S. 40, Anm. 73. Für surrealistisch inspirierte Primärtexte siehe ebd., S. 89. Verwiesen sei außerdem auf die zentrale Studie C. B. Morris: *Surrealism and Spain. 1920–1936*, Cambridge 1972. Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., S. 147, ist zuzustimmen: „El autor [sc. Azorín] no se entrega de ninguna manera al dictado de lo inconsciente, a la escritura automática y azarosa, como los surrealistas, ni siquiera a oscurecer u ocultar el mecanismo de sus figuraciones como los ultraístas y creacionistas.“

³⁵⁶ „Los peces de colores, que giran, tornan a girar, vuelven a dar la vuelta, se escabullen y aparecen. En el acuario de lo subconsciente“ (Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 213). Im Original ist der gesamte Prolog (S. 213–214) kursiv gesetzt. Ródenas de Moya weist in einer Fußnote zu dem Ausdruck „la autonomía de las palabras“ (S. 213) auf Marinettis Manifest von 1912 hin, dessen Forderungen zur Änderung der Sprache (Aufbrechen der Syntax, Abschaffung des Adverbs etc.) er bei Azorín ‚moderat realisiert‘ sieht. Zu den Fischen im Prolog siehe auch Ródenas de Moya: *Introducción*, a.a.O., S. 94.

nocer exactamente la realidad para poder elevarnos sobre ella y formar – literariamente – otra realidad. Otra realidad más sutil, más tenue, más etérea, y, a la vez – y ésta es la maravillosa paradoja –, más sólida, más consistente, más perdurable.³⁵⁷

5.6.1 *Superrealismo* (1929): Metalepsen als Textgeneratoren

Nach gründlichem Studium der Avantgarden, so Antonio Espina 1930 in der *Revista de Occidente*, habe Azorín sein Labor aufgebaut und zu experimentieren begonnen.³⁵⁸ Das Ergebnis ist die wohl radikalste Umsetzung neuer Vertextungsprinzipien: *Superrealismo*. Wie bereits aus der neuartigen Gattungsbezeichnung *prenovela* ersichtlich wird, steht hier nicht der Roman, sondern dessen Genese im Vordergrund:

Propósito de escribir una novela. Propósito que se está balanceando, dentro de la persona, en el tiempo, yendo el columpio de un día para otro. Para otro en que comenzará a ser escrita la novela. Y el deseo se va afirmando. Novela gaseiforme, amorfa; primera sensación de una novela. Primera, no; lo primero es el deseo. Después, en lontananza, como una luz, va surgiendo la sensación. Se afirman y definen las imágenes; brotan poco a poco los detalles.³⁵⁹

Schon zu Beginn entfaltet sich die paradoxe Struktur, die dem Text zugrunde liegt: Die *prenovela*, die das Material für den geplanten Text fragmentartig sammelt,³⁶⁰ ist identisch mit dem Roman, den wir lesen. Die vollendete zugehörige *novela*

³⁵⁷ Azorín: *El superrealismo es un hecho evidente*, a.a.O., S. 10. Für eine (wahrscheinlich fast) vollständige Auflistung von Azoríns Aufsätzen zur Literatur siehe auch Fox: *Azorín: guía de la obra completa*, a.a.O., S. 101–279.

³⁵⁸ „Después de haber adquirido una plena información cultural y teórica del vanguardismo, ha montado su laboratorio y se ha puesto decididamente a operar“ (Espina: *Azorín: Superrealismo, Prenovela*, a.a.O., S. 178).

³⁵⁹ Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 215. Die dem Spanischen eigenen Verbalperiphrasen mit Gerundium (*se está balanceando, se va afirmando, va surgiendo*) könnten diesen Aspekt des Unvollendeten, sich langsam Entwickelnden, kaum besser unterstreichen. Vgl. Jacques de Bruynes Erklärung zu dieser Konstruktion: „/Ir+gerundio/ bringt hauptsächlich zum Ausdruck, daß etwas *allmählich* geschieht, mit einer möglichen Tendenz, die *Langsamkeit* einer Handlung oder Entwicklung zu betonen“ (Jacques de Bruyne: *Spanische Grammatik*, Tübingen 2002, S. 526, Herv. im Original). Finite Verben finden sich in den einleitenden Sätzen des Romans hingegen kaum.

³⁶⁰ Die Anzahl der Semikola in dem Roman ist beachtlich und unterstreicht den provisorischen, fragmentartigen Charakter des Textes.

indes folgt nicht.³⁶¹ Diese zeitliche Paradoxalität, die sich unter anderem aus dem pseudo-performativen Charakter des dargestellten Schreibens heraus konstituiert, begegnet uns immer wieder in metaleptischen Texten: In Unamunos *Niebla* genauso wie in Calvins *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Wer die *prenovela Superrealismo* erzählt, ist nicht endgültig auszumachen, es scheint sich aber um eine durchgehend intern fokalisierte Erzählung eines homodiegetischen Erzählers zu handeln, d. h. um den inneren Monolog eines nicht weiter benannten Schriftstellers, der sich nicht durch ein Pronomen zu erkennen gibt.³⁶² So bleibt bei einigen Fragmenten (von Episoden kann nicht gesprochen werden) offen, ob der Schriftsteller-Erzähler sie für seinen Roman imaginiert oder selbst erlebt – ob diese also in der Diegese geschehen oder ob man von einer Meta-diegese ausgehen muss. Nennt der Erzähler ein Pronomen, so handelt es sich um ein ‚nosotros‘, das auf komplexe Weise sowohl die (metadiegetische) erzählte Figur als auch den (erzählten) Leser einschließen kann:

Castilla; accidente de automóvil; detención de otro automóvil que cruza. Conversación ligera con un viajero que no tiene, en apariencia, nada de particular [Wer spricht hier mit dem Reisenden? Erzähler oder Figur?, D. Z.] [...] Alegría por respirar el ambiente de Castilla; más desembarazo, más fluidez, más facilidad. *El viajero que se va adentrando en nuestro espíritu; es decir, en el del protagonista. ¿Cómo se llama el protagonista de la novela? Todavía en los limbos de lo increado, y ya creados, en masa confusa, los factores que han de influir en su vida [...]*.³⁶³

Der Schriftsteller-Erzähler entwickelt seinen Roman also *im*, beziehungsweise eigentlich *als* Vor-Roman, und zwar dialogisch mit seinem Stoff. Häufig verfolgt er die Ideen über ein oder zwei Kapitel und verwirft sie dann wieder. Abwägungen über den Romaninhalt formuliert er nicht selten metaleptisch, so in Kapitel 2: „Y la imposibilidad de *ir hacia adelante en la compañía de esta bella y misteriosa dama*. No sirve ahora para los efectos de la obra que se va a crear.“³⁶⁴ Oder an anderer Stelle (Kapitel 10): „[L]a mano que surge de lo subconsciente; la mano que aparece en todas partes, en todos los momentos. [...] [U]na mano; *una mano que se rebulle y que nos llama*.“³⁶⁵ Ist in diesen Beispielen noch offensichtlich,

³⁶¹ „La naturaleza ficcional del protagonista no es que sea revelada, sino que es prefigurada antes de que nazca. Pocas metaficciones posmodernas han ido tan lejos, pues no se trata únicamente de poner de manifiesto la técnica o el artificio, según el concepto de Sklovski, sino de narrar lo inenarrable: cómo se eligen motivos, temas, espacios y actantes en la ficción, por qué se echa mano de un recurso, y todo ello respecto al propio texto que leemos, que literalmente va construyéndose ante los ojos del lector“ (Ródenas de Moya: *La forma transgresiva en las „Nuevas obras“ de Azorín*, a.a.O., S. 180).

³⁶² Bereits hier liegen die Parallelen zu Robbe-Grillet auf der Hand – in diesem Fall zu dessen *Jalousie*.

³⁶³ Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 221–222 (meine Herv.).

³⁶⁴ Ebd., S. 217 (meine Herv.).

³⁶⁵ Ebd., S. 237 (meine Herv.).

dass es sich um uneigentliche Rede handelt, so wirken die Kapitel 17 und 18 wesentlich paradoxer: Beide bestehen jeweils ausschließlich aus einem Dialog zwischen Figur und Erzähler. Das Auftreten der Figur ist auch deshalb von Bedeutung, weil der Erzähler noch in Kapitel 16 erklärt, dass es ohne Namen keine Figur geben könne: „Su nombre; dificultad del nombre; el personaje que no surge en tanto no tenga nombre“³⁶⁶ – eine sprachphilosophisch aufgeladene Aussage.

Zum Zeitpunkt der unten zitierten Textstelle hat sich der Erzähler noch nicht für einen Namen entschieden. Zur Wahl stehen Joaquín Albert, Diego Bellod und Tomás Verdú. Den Dialog mit der überraschend erscheinenden Figur beginnt der Erzähler:

- ¡Que se va a empezar!
- ¡Bah!
- ¿Y usted quién es?
- ¿No me conoce usted?
- No tengo ese honor.
- ¿Y me ha creado usted?
- ¿Yo?
- ¿Pues quién ha de ser?
- ¿Usted es Joaquín Albert?
- O Diego Bellod.
- O Tomás Verdú.
- ¡Ja, ja, ja!
- ¿Se ríe usted?
- Ni siquiera sabe usted cómo me llamo.
- Lo mismo da un nombre que otro.
- ¿Por qué?
- Porque usted soy yo.
- ¿Yo, el protagonista, soy usted?
- Cabal.³⁶⁷

Das Paradox, das Azoríns Roman etwa von Unamunos *Niebla* grundlegend unterscheidet, wird schon zu Beginn des Dialogs deutlich: Die Figur ist autonom, obwohl sie noch gar nicht vollständig erschaffen ist (Ródenas de Moya spricht hier von einer ‚paradoxen epistemologischen Überlegenheit‘³⁶⁸). Azoríns Erzähler erzählt eine Geschichte *vor* Erschaffung der Hauptfigur, wohingegen es sich bei Unamuno umgekehrt verhielt: „Está ya escrito y no puedo volverme atrás“³⁶⁹, erklärt der erzählte Autor in *Niebla* und zwingt seine Figur, sich in seine Geschichte einzufügen. Wie wenige Jahre später bei Bacarisse, sind Autor und Figur in *Superrealismo* einander nicht einmal bekannt. Die Textstelle erschöpft sich aber

³⁶⁶ Ebd., S. 249.

³⁶⁷ Ebd., S. 251–252.

³⁶⁸ „Nótese el irónico aplomo con que la criatura ficticia se expresa frente a la actitud dubitativa de su creador, su paradójica superioridad epistemológica en contraste con su frágil estatuto ontológico“ (ebd., S. 251, Anm. 20).

³⁶⁹ Unamuno: *Niebla*, a.a.O., S. 284.

nicht nur in ihrem Humor, sondern ergibt auch vor dem Hintergrund des Romanthemas, nämlich dessen Genese, unbedingt Sinn. Die beiden Kapitel sind dabei als Auseinandersetzung mit Unamuno zu lesen: Dieser hatte in *Vida de don Quijote y Sancho* die vielzitierte These entwickelt, die Figuren seien ‚realer‘ als die Autoren, dann aber in *Niebla* Augusto Pérez doch sterben lassen – wie anzunehmen ist durch die Feder des erzählten Autors. Azorín nun treibt das Spiel weiter, aber nicht etwa durch Zuspitzung des agonalen Verhältnisses von Erzähler-Autor und Figur, sondern durch eine Nivellierung der beiden Positionen, die darauf hinausläuft, dass Erzähler und Protagonist eins werden („¿Yo, el protagonista, soy usted?“).

[Die Figur beginnt]

- Claro; porque usted cree que yo soy su creación, y yo lo que soy es un ente distinto de usted, libre.
- ¿Me pareceré yo a usted?
- ¿Usted, autor, a mí, personaje imaginario?
- Mi creación.
- Usted me crea y luego, en vez de parecerme yo a usted, es usted el que intenta parecerse a mí.
- Cosa rara; rarita, rarita...³⁷⁰

[Der Erzähler beginnt]

- Ahora, con sinceridad, me asombra.
- Eso pretendía.
- Sí, con sinceridad, con absoluta sinceridad.
- Joaquín Albert.
- O Diego Bellod.
- O Tomás Verdú... La voráGINE de los sentimientos, de las sensaciones, de los ensueños; todo resumido, condensado, en mí. En Joaquín Albert, en Diego Bellod, o en Tomás Verdú. Y usted, pobre autor, que me va a seguir a todas partes y, como hacen algunas mujeres respecto a otras mujeres elegantes, va a tratar de copiarme. De copiarme en mi vestir, en mis ideas, en mis sensaciones.
- [...]
- No puede usted escapar de la prisión labrada por usted mismo.³⁷¹

Der Erzähler verwehrt sich nicht gegen die Autonomie seiner Figur, und diese macht ein gewisses Mehrwissen zwar durchaus deutlich, zielt aber letztlich nicht auf eine Überlegenheit gegenüber ihrem Schöpfer. Die Vorhersage, der Autor gleiche sich nach und nach seiner Figur an, entspricht nur auf den ersten Blick Unamunos Aussage, die Figuren seien ‚realer‘ als ihre Autoren. Im Gesamtkontext des Romans ergibt es wesentlich mehr Sinn, die Aussage als Teil des schriftstellerischen Prozesses zu lesen, den Azorín hier mit uns teilt: In den Figuren findet sich

³⁷⁰ Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 252. Zu dieser Textstelle auch Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, a.a.O., S. 57: „De esta manera, el personaje llega a ser el creador del autor.“

³⁷¹ Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 252–253.

immer auch der Autor. Hier allerdings nähert er sich dann doch wieder Unamuno an, der ja behauptet hatte, jeder Roman sei immer auch die Autobiographie des Autors.

Als Reaktion auf die Ausführungen der noch unbenannten Figur fragt der Erzähler nach einem Ausweg. Die Figur selbst schlägt nun vor, eine neue Figur zu erschaffen:

- ¡Qué le vamos a hacer!
- Hay un medio.
- ¿Cuál?
- Crear otro personaje.³⁷²

Auf die Frage, ob die neue Schöpfung die alte überschreiben würde, antwortet Albert/Bellod/Verdú enigmatisch „No se lo garantizo.“³⁷³ Das Kapitel (beziehungsweise der erste Dialog) schließt mit dem titelgebenden „barajar“, nach dem Umblättern erscheint dann Kapitel 18 (*Espejito*) und in ihm wiederum dieselbe Figur. Wie bereits Félix Vargas’ „Complacerse en lo inorgánico“, so ist auch das „Barajar“ eine direkte Entgegnung Azoríns an Unamuno, dessen Eintrag *Lunes 4-VII* in *Cómo se hace una novela* mit den Worten „¡Paciencia, pues, y barajar!“³⁷⁴ endete. War die Metapher des Kartenmischens für „die Natur in der Geschichte und den Zufall in der Freiheit“³⁷⁵ bei Unamuno politisch verankert (nämlich im Abwarten der politischen Ereignisse in Spanien von Hendaye aus), so deutet Azorín im Mund seiner Figuren Unamunos Satz poetologisch um – wobei er dessen Verständnis von (politischer und Welt-) Geschichte natürlich an sein eigenes Konzept von (erzählter und literarischer) Geschichte annähert.

Das Kapitel *Espejito* besteht abermals aus einem Dialog, diesmal lässt sich allerdings erst nach einigen Zeilen ausmachen, wer ihn beginnt. Es ist der Erzähler, der seine Figur überrascht fragt: „¿Todavía usted por aquí?“³⁷⁶ Diese erste Replik ist entscheidend, wirft sie doch die Frage auf, ob die Hoffnung des Erzählers auf eine Alternativgeschichte, auf ein Neumischen der Karten – denn genau das heißt ‚barajar‘ – von Anfang an illusorisch war. Vielleicht, denn Kapitel 17 befindet sich schon geschrieben in unseren Händen und kann nicht gelöscht werden: Die Geschichte existiert, weil sie schriftlich fixiert ist, obgleich das physische Zu-Papier-Bringen der *pre-novela*, strenggenommen, unerzählt bleibt.³⁷⁷ Innerhalb

³⁷² Ebd., S. 253.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Unamuno: *Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 191.

³⁷⁵ Ebd.: „Barajar los naipes es algo, en otro plano, como ver romperse las olas de la mar en la arena de la playa. Y ambas cosas nos hablan de *la naturaleza en la historia, del azar en la libertad*“ (meine Herv.).

³⁷⁶ Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 255.

³⁷⁷ Hierin unterscheidet sich *Superrealismo* grundlegend von *Niebla*. Bisweilen wird die Auslassung des narratorialen Schöpfungsaktes sogar durch ein pointiertes ‚ya‘ markiert. Das Tempus des *pretérito perfecto* suggeriert dem Leser oder der Leserin

der Diegese kommt es nicht zu einer pseudo-performativen Schilderung des Schreibaktes, die Gestaltung des Textes, den wir in den Händen halten, hat jedoch – auch als *pre-novela* – eine definitive Form, was sich unter anderem an den paratextuellen Strukturierungen (Kapitelnummern, *blancs* etc.) zeigt. Durch Adverbien wie ‚todavía‘ (beziehungsweise später das ‚aún‘³⁷⁸) werden die diegetische Ebene und die des Erzählers allerdings metaleptisch gemischt: Der zeitliche Rückblick nimmt nämlich Bezug auf den Bruch, der durch die Kapitelgrenze entsteht – und deutet dadurch auch ein Bewusstsein von Erzähler (und Figur) um die Textualität ihrer jeweiligen Existenz an.

Das Beispiel birgt Implikationen für die Theorie, insofern es eine Episode liefert, in der das Kriterium des transgressiven Figurenbewusstseins an seine Grenzen stößt. In Azoríns Dialog zwischen Erzähler und Figur in einer noch nicht fixierten Geschichte ist nicht mehr auszumachen, wer wen erzählt, wer wessen Erzählakt entspringt. Der Text gibt uns keine Auskunft darüber, ob sich Albert/Bellod/Verdú als „[Referenzelement] des gerade sich vollziehenden Sprechaktes“³⁷⁹ erkennt. Wahrscheinlich scheint dies durchaus, denn er kritisiert ja, dass der Erzähler ihn zwar erschaffen habe, er aber immer noch namenlos sei.

Das 18. Kapitel beginnt mit Albert/Bellod/Verdú, der auf der Suche nach einem Spiegel ist, den der Erzähler sich vorhalten kann. Dieser solle sich vergewissern, dass er nicht seine Figur sei. Das Gespräch geht dann über zu dem Inhalt des noch zu schreibenden Romans: Zu Beginn hatte der Erzähler erklärt, der Roman solle sich zwischen den Polen zweier Typen von Eleganz bewegen – jeweils der eines Casinos und der eines Franziskanerklosters. Albert/Bellod/Verdú erwidert, er sei für diese Thematik nicht zu haben, da Oppositionsbildungen Elemente der Feindseligkeit darstellten und daher zu vermeiden seien. „Y el odio, ¿es elegante, es placentero?“³⁸⁰ Vielmehr müsse es um eine Harmonisierung beider Pole gehen. In diesem Abschnitt des Dialogs fallen die Interjektionen des Erzählers auf: Dieser scheint sich seiner rhetorischen Unterlegenheit bewusst zu sein – ¡Caramba! ist hier wohl eher ein *Herrje!* als ein *Donnerwetter!* – und nimmt die Ratschläge aus seiner eher nachrangigen Position an.

[Der Erzähler beginnt:]

– Me abruma usted.

– Le abrumaré más cuando le diga que usted, con el plan ideológico de su novela, con el fondo ideológico que quiere dar a su novela, la va usted a empuqueñecer.

– ¡Caramba!

– Con caramba y todo. Usted adopta una tesis moral, y si se quiere, también estética; la propugnación de un ideal ético de vida es su motivación. Yo, en cambio, doy a la novela, con permiso de usted...

dann eine zeitliche und räumliche Nähe zum Geschehen: „El protagonista existe; ha nacido ya; tiene forma; se agita“ (ebd., S. 241), „La persona moral definida ya; ya puede andar por la vida y por los libros nuestro protagonista“ (ebd., S. 242).

³⁷⁸ Ebd., S. 255.

³⁷⁹ Häsner: *Metalepsen*, a.a.O., S. 72.

³⁸⁰ Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 256.

- Usted lo tiene.
- ... una trascendencia mayor. Yo doy por fondo del libro el problema del tiempo y del espacio [...].³⁸¹

Das bessere Hauptthema der *novela*, so die Figur, seien Zeit und Raum – eben die Konstanten, die im metaleptischen Erzählen an Stabilität verlieren. „¡El tiempo y el espacio. Cosas terribles!“³⁸² kommentiert entsprechend der Erzähler. Zeit und Raum, daran sei erinnert, bilden bei Azorín regelmäßig Themen metaleptischer Auseinandersetzungen zwischen Figuren und ihrem Autor.³⁸³ In seinem späteren Roman *Capricho* verfolgt eine Figur das Projekt einer „novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes.“³⁸⁴ Leon Livingstone ist beizupflichten, wenn er erklärt, es gehe letztlich darum, die raumzeitlichen Konstituenten völlig aufzugeben und eine Realität „fuera de tiempo y espacio“³⁸⁵ zu erschaffen – in diesem Sinne ist auch Azoríns Konzept von *Superrealismo* zu verstehen. Der Metalepse im gleichnamigen Roman kommt ebendiese Funktion zu.³⁸⁶ In diesem Sinne ist auch der Gebrauch des Präsens zu beurteilen: Livingstone findet bei Azorín ein „presente inactual“³⁸⁷ und zitiert aus dessen *Memorias inmemoriales*: „[N]o hay ni presente, ni futuro, ni pasado: todo es presente.“³⁸⁸ Robert E. Lott spricht im Zusammenhang mit *Félix Vargas* von „[n]ot just the present, but an eternal present, or the

³⁸¹ Ebd., S. 256–257.

³⁸² Ebd., S. 257.

³⁸³ Beispielsweise zwischen Félix Vargas und seinem Erzähler, siehe unten, Anm. 464. Azoríns Interesse an den beiden Kategorien wird auch in anderen Texten deutlich, etwa in dem Stück *Angelita* (1930), in dem die Protagonistin, ausgestattet mit einem magischen Ring, auf Zeitreise geht (abgedruckt in Azorín [José Martínez Ruiz]: *Lo invisible – Angelita*, Madrid 1998).

³⁸⁴ Azorín [José Martínez Ruiz]: *Capricho*, Madrid 1943, S. 73 (siehe auch unten, Anm. 446).

³⁸⁵ Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, a.a.O., S. 91–143, bespricht dieses Thema in aller Ausführlichkeit und führt u. a. Textstellen aus *Félix Vargas* an, die das Gesagte belegen (S. 100–101).

³⁸⁶ Ródenas de Moya: *Introducción*, a.a.O., S. 105, ist meines Wissens der einzige, der von der Metalepse (beziehungsweise einer Transgression) in *Superrealismo* spricht. Er formuliert eine metaphysische Interpretation, die überzeugend den literarischen Schaffensprozess in den Mittelpunkt rückt: „[L]o que interesa a Azorín no es la mera vulneración lúdica de la estructura ontológica y semántica de la narración, fracturando los niveles de la enunciación y del enunciado, sino *indagar en el misterio de lo incognoscible a través del misterio de la creación literaria. La transgresión formal equivale al milagro sobrenatural, que perturba el orden natural de las cosas para dejar la sospecha de una ultrarrealidad, que, por otra parte, sólo puede intuirse a través de una morosa, cordial, observación de lo perceptible*“ (meine Herv.).

³⁸⁷ Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, a.a.O., S. 130.

³⁸⁸ Ebd., S. 131.

timeless zone of artistic creation.“³⁸⁹ Die Replik des Erzählers in *Superrealismo* spiegelt Azoríns Gedanken zu den fundamentalen Kategorien Zeit und Raum,³⁹⁰ an denen sich seiner Meinung nach der Rückstand der Gattung Roman ablesen lässt. Binnenfiktional wird diese Problematik in den beiden metaleptischen Episoden zwischen Figur und Erzähler verhandelt. Der metaleptische Rahmen der meta-poetischen Reflexion lässt den Text zu einem Roman werden, der die Forderung nach einer Auflösung ausgedienter naturalistisch-kostumbriestisch-realistischer Zeit-Raum-Konfigurationen strukturell selbst einlöst. Hierin liegt das performative Potenzial von *Superrealismo*. Riscos Aussage ist daher zu bestätigen, wenn er im Zusammenhang mit Azoríns Romanen behauptet „La novela se novela a sí misma; su tema fundamental es su propia problemática“³⁹¹, allerdings ist die Tragweite metafiktionaler Verfahren bei Azorín weit größer als es die Literaturwissenschaft bisher herausgearbeitet hat.

Vor allem die Beziehung von Figur und Erzähler zeigt auf, dass Azoríns *Superrealismo* die metaleptische Destabilisierung der Raum-Zeit-Verhältnisse stärker akzentuiert als beispielsweise *Niebla*. Der Erzähler figuriert in *Superrealismo* nicht, wie in *Unamunos Roman*, als Schöpfergott des literarischen Kosmos und als Herr über Raum und Zeit. Ähnlich wie in den bereits besprochenen Texten Verdaguers und auch Jarnés' *Teoría del zumbel* wird bei Azorín nicht (mehr), wie (noch) bei Unamuno, die Logikwidrigkeit thematisiert, die mit der Gleichzeitigkeit von schreibendem Autor-Erzähler und geschriebener Figur einhergeht sowie mit der Umkehrung ihrer Hierarchie zueinander. Die Figurenontologie ändert sich vielmehr grundlegend. Der Schriftsteller nimmt das metaleptische Verschwimmen diegetischer Grenzen an, nutzt sie aus und wird in Auseinandersetzung mit seiner Figur selbst zum Objekt der Romangenese – und dies freiwillig. Diese narratoriale Passivität erweitert den Funktionsspielraum der Metalepse ungemein, wovon die Dialoge in Kapitel 17 und 18 Zeugnis ablegen: Aus dem Frage-Antwort-Spiel zwischen Erzähler und Protagonist entfaltet sich die Handlung, der Roman generiert sich selbst im Schreibakt. Erzähler und Figur sind, paradoxerweise, im literarischen Schöpfungsakt Agens und Patiens zugleich. Die Metalepse wird hier zu

³⁸⁹ Lott: *The Structure and Style of Azorín's El caballero inactual*, a.a.O., S. 58.

³⁹⁰ Dies gilt durchaus auch mit Blick auf das neue Medium des Films, worauf Ródenas de Moya: *Introducción*, a.a.O., S. 25, aufmerksam macht. Raum und Zeit werden zu einem späteren Zeitpunkt, in Kapitel 47, noch einmal explizit thematisiert, und zwar in einem Dialog zwischen dem mittlerweile auf Joaquín Albert getauften Protagonisten und dem bereits erwähnten Engel. Dieser Dialog kann nicht als metaleptisch gelten, da hier der Engel als phantastische Figur und nicht der Erzähler als diegetisch übergeordnete Größe der Figur gegenübertritt. Nachdem Joaquín Albert sich abermals seiner Existenz versichert hat („Soy tu ángel./– ¿Y yo Joaquín Albert?“ [Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 337] fragt er den Engel unvermittelt: „¿Estás tú dentro del tiempo y del espacio?“ (ebd.).

³⁹¹ Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., S. 65.

einem Textgenerator,³⁹² ihre charakteristische Auflösung des raumzeitlichen Abhängigkeitsverhältnisses von Schreibendem und Geschriebenem wird zum Prinzip literarischer Produktion schlechthin,³⁹³ sodass es zu einer Art „autonome[r] Produktivität der ‚écriture‘“ kommt.³⁹⁴ In dieser hochgradig metafictionalen Darbietung literarischen Schaffens sind Azoríns Romane, mehr noch als die anderen spanischen Texte der Zeit, einem konstruktivistischen Projekt verpflichtet, das nicht durch Zufall an das des *Nouveau roman* erinnert.³⁹⁵ Die Metalepse, die als Textgenerator im Sinne der *Nouveaux romanciers* funktionalisiert wird, unterstreicht nicht nur den Befund Riscos, sondern substantiiert die These auf textstrukturellem Niveau.³⁹⁶ Produktiver – und frei von Anachronismen – lassen sich die Strukturen allerdings aus den poetologischen Strömungen der Zeit herleiten: Ortegas Forderungen aus *La deshumanización del arte* decken sich partiell mit denen Robbe-Grilletts sowie mit Azoríns eigenen programmatischen Äußerungen. Es ist die Kombination von Azoríns poetologischen Zielen und seinem regen Interesse an der schriftstellerischen Tätigkeit an sich, die zu dieser spezifischen und hochkomplexen Funktionalisierung metaleptischen Erzählens führt.

Im Zusammenhang mit Azorín über Generatorentechniken nachzudenken schärft aber auch den Blick für andere poetologische Aspekte der ‚nuevas obras‘. Robbe-Grillet erklärt in seinem Aufsatz *Sur le choix des générateurs*, Generatoren, die auf Signifikantenebene operierten, liefen Gefahr, Regeln aus dem Unterbewusstsein zu folgen: „[I]l y a le risque de voir la constellation ainsi formée de

³⁹² Abgesehen von den bereits zitierten produktiv-metaleptischen Dialogen dienen Azorín auch Textstellen aus anderen Werken als Ausgangspunkt für produktive Assoziationen, etwa wenn ein Augustinus-Zitat, in dem ein Engel vorkommt, zum Erscheinen eines Engels führt (Kapitel 3). Zur Inspiration, die Azorín in der Literatur des Kanons findet, siehe auch Fox: *Lectura y literatura*, a.a.O.

³⁹³ Es ist selbstverständlich, dass es hier, wie auch bei den Surrealisten oder den *Nouveaux romanciers*, nur um die Fiktion eines unabhängigen Textgenerators geht.

³⁹⁴ Diese treffende Formulierung findet sich – in anderem Kontext – in Irene Albers: *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg 2002, S. 133.

³⁹⁵ In diesem Aspekt erschöpfen sich die Gemeinsamkeiten nicht. Risco macht etwa auf Erzählverfahren aufmerksam, die sich bei Azorín und Robbe-Grillet auf analoge Weise aus Kino und Fotografie speisen (Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., S. 14 und passim). Siehe für die konstruktivistische Stoßrichtung des *Nouveau roman* auch Christina Schaefer: *Konstruktivismus und Roman. Erkenntnistheoretische Aspekte in Alain Robbe-Grilletts Theorie und Praxis des Erzählens*, Stuttgart 2013.

³⁹⁶ Vgl. für die Generatoretheorie des *Nouveau roman* Jean Ricardou: *Esquisse d'une théorie des générateurs*, in: Mansuy, Michel (Hg.): *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris 1971, S. 143–150, Jean Ricardou: *Naissance d'une fiction*, in: Ricardou, Jean/Rossum-Guyon, Françoise van (Hgg.): *Nouveau Roman. Hier, aujourd'hui*, Bd. 2: *Pratiques*, Paris 1972, S. 379–417, und Jean Ricardou: *Le Nouveau Roman*, a.a.O., S. 86–87, sowie Alain Robbe-Grillet: *Sur le choix des générateurs*, in: Ricardou, Jean/Rossum-Guyon, Françoise van (Hgg.): *Nouveau Roman: Hier, aujour'd'hui*, a.a.O., S. 157–175.

façon mécanique – rouge, rogue, orgue, goure, etc. – envahie soudain par un sens global caché, un inconscient (non contrôlé), une profondeur secrète.³⁹⁷ Diese Angst ist ganz und gar antisurrealistisch – und Azorín teilt sie. In den *nuevas obras* sind daher kaum phonologische Assoziationsketten zu finden, die in surrealistischer Manier Unterbewusstes abzubilden versuchen. Auch wenn sich Azorín auf den Surrealismus bezieht – die Textgenese in *Superrealismo* bleibt kontrolliert, so wie sie auch bei Robbe-Grillet kontrolliert ist. Als Kontrollfaktor fungiert dabei die metaleptisch im Zwiegespräch mit dem Autor-Erzähler auftretende Figur, die jede Annäherung von dessen Schreibakt an eine *écriture automatique* durch ihre intellektuellen Einwürfe verhindert – und doch die Textgenese vorantreibt. Es handelt sich hierbei um eine keineswegs naive Neufunktionalisierung der Metalepse, deren Geschichte Azorín mitreflektiert. Unamuno wird als Referenzgröße aniziert, doch die Philosophie, die hinter seinen Metalepsen steckt, ist nicht die Azoríns. Diesem nämlich geht es nicht mehr nur um einen ontologischen Zweifel an der Welt, dem mit der Metalepse als textuellem Verfahren propositional Ausdruck verliehen werden kann. Vielmehr konzentriert er sich auf die Problematisierung der Vertextung von Welt und nutzt die Metalepse auf eine performative Weise als Vertextungsverfahren.

5.6.2 Inhärente Ambiguität: *El escritor* (1942)

Azoríns Ausbau metaleptischen Schreibens im Sinne eines Textgenerators erreicht mit *Superrealismo* seinen Höhepunkt. Derart metaleptische Texte erschienen vor dem Bürgerkrieg nicht mehr, doch nahm der Autor nach Rückkehr aus seinem französischen Exil 1939 seine schriftstellerische Arbeit wieder auf. Zu einem Bruch in seiner Ästhetik kam es nicht: Metalepsen erscheinen auch in Texten der frühen Vierzigerjahre wieder, sind aber – zumindest in *El escritor* – hinsichtlich ihrer Funktion stärker im Zeitgeschehen verankert. Eine nun realweltliche, nicht mehr ausschließlich poetologische Interpretation metafictionaler Strukturen legt der Text selbst durch rezeptionssteuernde Verweise auf den realen Azorín und Andeutungen auf den Bürgerkrieg nahe, doch bleibt die Deutung entsprechender Passagen – besonders wegen der mutmaßlich zensurumgehenden Ambiguitäten im Text – ein schwieriges Unterfangen. Wie man jene mehrdeutigen Textauschnitte politisch-ideologisch zu verstehen hat, soviel sei vorab bemerkt, ist nicht abschließend zu klären. Die Frage ist aber umso brisanter, als über Azoríns Leben und wirkliche politische Überzeugung nach dem Bürgerkrieg wenig Klarheit besteht.

Der Autor hatte Anfang der Dreißigerjahre durch politische Publikationen in linken Organen die Zweite Republik zunächst aktiv unterstützt.³⁹⁸ Ab Ende 1933

³⁹⁷ Ebd., S. 157.

³⁹⁸ Die historisch-biographischen Informationen in diesem Absatz entstammen E. Inman Fox: *Cronología de la vida y obra de Azorín*, in: Azorín: *Castilla*, hg. von Inman Fox, Barcelona 2014, S. 63–75, hier S. 72–73.

wuchs allerdings seine Enttäuschung angesichts wachsender Repressionen und der dysfunktionalen Staatsorganisation, was sich auch in seinen Publikationen äußerte. Im Oktober 1936 floh er dann – vor der Volksfront – nach Paris, wo auch andere Figuren des öffentlichen Lebens die Jahre ihres Exils verbrachten, unter ihnen Gregorio Marañón, Ramón Menéndez Pidal, José Ortega y Gasset und Pío Baroja. Doch Azorín äußert sich nicht zu den Gräueltaten jenseits der Pyrenäen: „Su silencio sobre los acontecimientos en España es total“³⁹⁹, urteilt Edward Inman Fox zu dessen Position hinsichtlich der *Guerra Civil*. Bereits im Januar 1939 schrieb Azorín persönlich an Franco und warb für die Rückkehr der Intellektuellen aus Frankreich. Im August erhielt er freies Geleit und kehrte mit seiner Frau zurück nach Madrid, war aber zunächst mit einem Publikationsverbot für Zeitungen belegt, das 1941 durch Ramón Serrano Suñer, Schwager Francos und Außenminister, aufgehoben wurde. Im Regime also durchaus vernetzt, wusste Azorín seine öffentliche Stellung zu nutzen. Die Artikel, die er ab 1941 publizierte, behandeln mehrheitlich literarische Themen, äußern sich zuweilen aber auch euphorisch zur Politik des Diktators. Ob diese Bekenntnisse einer faschistischen Überzeugung entspringen oder doch nur Lippenbekenntnisse eines Mitläufers sind, skizziert genau die Problematik, die binnenfiktional *El escritor* aufwirft.

Der Roman erzählt die Geschichte von zwei Schriftstellern, Antonio Quiroga und Luis Dávila. Bereits diese sehr komprimierte Zusammenfassung bereitet Probleme, denn Dávila ist, je nach Interpretation, die Schöpfung Quirogas.⁴⁰⁰ In dieser Unentscheidbarkeit zwischen zwei Lektüren sowie in der subtilen politischen Botschaft, deren Wesen es noch zu ergründen gilt, liegt die Besonderheit des Romans, der nach Gómez de la Sernas *El novelista* und Mario Verdaguers *Un intelectual y su carcoma* einmal mehr das schriftstellerische Schaffen sogar im Titel aufgreift.

Die ersten vier Kapitel von *El escritor* werden autodiegetisch erzählt, das Eingangskapitel ist bezeichnenderweise mit dem Titel *Nihil* überschrieben:

Nada en suma. Absolutamente nada. Nada que se salga del carril cotidiano. La vida fluye incesable y uniforme: duermo, trabajo, discurro por Madrid, hojeo al azar un libro nuevo, torno a casa, leo de pensado, escribo bien o mal – seguramente mal –, con fervor o con desmayo.⁴⁰¹

³⁹⁹ Ebd., S. 73.

⁴⁰⁰ Überhaupt hat, wahrscheinlich des Titels wegen, die Klassifikation dieses Romans lange Zeit Probleme bereitet. So macht Carlos Javier García: *Explicación de un malentendido: El escritor de Azorín como metanovela*, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16.1 (1991), S. 113–122, hier S. 114–115 (mit entsprechenden Nachweisen), darauf aufmerksam, dass die ersten drei Auflagen von *El escritor* bei Espasa-Calpe zunächst in die grüne Serie für Essays, aber erst zur vierten Auflage (und auf das Wirken Azoríns hin) in die blaue Serie für Romane aufgenommen wurden.

⁴⁰¹ Azorín [José Martínez Ruiz]: *El escritor*, Madrid ⁶1969 (1942), S. 11.

Doch der Autor konzipiert einen neuen Roman, zunächst wenig zielstrebig: „¿Escribiré yo ese libro? ¿Podré escribirlo?“⁴⁰² Probleme bereitet ihm die Hauptfigur, vor der er bisher noch keine klare Vorstellung hat, die sich vor seinem inneren Auge aber nach und nach materialisiert:

Poco a poco me iría acercando al personaje, y éste quedaría cada vez más definido. Llegaría un momento – así lo espero – en que el personaje hablaría y accionaría con independencia de mi voluntad. ¿Con más vida siendo imaginado que real? ¿Y quién puede discernir en la vida lo auténtico de lo ficticio?⁴⁰³

Schon in der Konzeptionsphase des Protagonisten weiß der Autor also bereits, dass er eine autonome Figur erschaffen wird, die, ganz im Sinne Unamunos und Pirandellos, als fiktives Wesen über mehr Leben verfügt als ein reales. Die Geburt Luis Dávilas aus den Papierbögen des autodiegetischen Erzähler-Autors erzählt dieser ganz konkret:

Hay ya en las cuartillas el trasunto lejanísimo de un personaje. Acaba de abandonar el caos de lo increado y asoma a la vida. Vaga por el blanco papel y ya no me abandonará. Pone aquí, a modo de tarjeta, su nombre: Dávila. ¿Cuál es su talante y adónde se encamina? ¿Cuáles serán sus gestas?⁴⁰⁴

Dabei macht er immer wieder deutlich, dass es sich bei der Erschaffung Dávilas um einen dynamischen Prozess handelt, seine Schöpfung mithin noch nicht abgeschlossen ist: „Dávila nos espera. ¿Le haremos vivir con profusión o con sobriedad? ¿Gustará él de la palabra exacta o de la hipérbole?“⁴⁰⁵

Der Roman, den Dávila als Protagonist bewohnt, trägt denselben Titel wie jener, den wir in den Händen halten: *El escritor*. Als Autor dieses in Form einer *mise-en-abyme* verfassten Textes stellt sich zu Beginn des vierten Kapitels (*El primer encuentro*) Antonio Quiroga vor:

He puesto ya en una cuartilla las palabras decisivas: *El Escritor*. Ese es el título de la novela. [...] No he dicho todavía que me llamo Antonio Quiroga. Conozco a Luis Dávila. El primer encuentro con Dávila fué antiguo o es moderno. No podré decir si encontré a Dávila en el tren, en la antesala de un médico o en una librería.⁴⁰⁶

Spätestens hier beginnt die systematische Ambiguität von *El escritor*: Liest man die ersten vier Kapitel nur als Metaphern für den schriftstellerischen Prozess, dann ist Dávila eine in der Diegese reale Person. Dafür spricht, dass der Erzähler in den Folgekapiteln die Irrealität Dávilas nicht mehr thematisiert, das Erscheinen von

402 Ebd., S. 14.

403 Ebd., S. 15.

404 Ebd.

405 Ebd., S. 19.

406 Ebd., S. 20.

Artikeln Dávilas in Zeitungen nicht weiter kommentiert und wie selbstverständlich sogar von gemeinsamen Treffen berichtet. Begreift man diese ersten Kapitel hingegen als gleichwertige Elemente des Gesamttextes, wofür einiges eher spricht, dann haben wir es mit einem hochgradig metaleptischen Roman zu tun. Beide Positionen werden in der (äußerst überschaubaren) Forschung vertreten, die letztere – und plausiblere – allerdings nur in wenigen Aufsätzen, die zudem den Aspekt metaleptischen Erzählens nicht entwickeln.

Antonio Risco erklärt in seiner Monographie zu Azorín, das vierte Kapitel beende das „Spiel des sich selbst verfassenden Romans“ und mache den Romananfang zu einem Prolog, „selbst wenn der Autor bevorzugt hat, ihn in den Haupttext einzufügen.“⁴⁰⁷ Es besteht jedoch kein Grund, Azorín zu korrigieren: Sein ansonsten durchweg bewusster Einsatz von Paratexten spricht dafür, dass er einen Prolog geschrieben hätte, wenn er einen solchen konzipiert hätte. Dass die ersten vier Kapitel eben *nicht* abgetrennt sind und daher Kontinuität zum Kotext suggerieren, ist kein Fehler, sondern interpretationsbedürftig. Carlos Javier García übernimmt die Annahme, nach der es sich bei dem Romananfang um einen abgetrennten Textteil handelt, und macht daher drei Erzähler in *El escritor* aus, nämlich 1. einen *autor virtual – autor ficcionalizado*, 2. *Quiroga* und 3. *Dávila*.⁴⁰⁸ Sein Hauptargument fußt auf der temporalen Struktur, die sich ändert, wenn das Präsens aus den Kapiteln 1 bis 4 mit Beginn des fünften Kapitels in ein *pretérito indefinido* wechselt.⁴⁰⁹ Diese Beobachtung stimmt zwar, lässt sich aber auch als Zeitsprung in der erzählten Zeit verstehen, der nicht mit einem Wechsel der Erzählinstanz einhergehen muss. Garcías drei Erzähler umfassende Struktur ist umso problematischer, als er selbst beobachtet, wie porös die Grenze zwischen dem Textanfang und dem postulierten ‚Hauptteil‘ ist: „Los tres primeros capítulos enmarcan lo que acontece en la novela propiamente dicha. Sin embargo, la línea divisoria entre el marco y lo enmarcado es borrosa por la dificultad de distinguir al autor (narrador 1) de Quiroga (narrador 2).“⁴¹⁰

⁴⁰⁷ „[E]l juego de la novela que se autonovela se detiene bruscamente en el capítulo IV; viene a significar, en realidad, un mero prólogo, aunque el autor haya preferido incluirlo en el cuerpo del relato“ (Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., S. 91–92).

⁴⁰⁸ Siehe für das Schema García: *Explicación de un malentendido*, a.a.O., S. 116.

⁴⁰⁹ „En los tres primeros capítulos el discurso se proyecta hacia el futuro; del cuarto en adelante relata hechos ocurridos en el pasado. El autor, al mismo tiempo que crea a Dávila (narrador 3), se inventa a sí mismo como personaje (narrador 2). La entrada de Quiroga en el texto se produce de modo inesperado produciendo en efecto de inquietud e incertidumbre en el lector“ (ebd., S. 117). Hier ist zu korrigieren, dass auch das vierte Kapitel präsentisch erzählt ist (mit Ausdruck unmittelbarer Vorzeitigkeit im *pretérito perfecto*, was für präsentisches Erzählen üblich ist).

⁴¹⁰ Ebd., S. 116.

Ricardo Szmetan⁴¹¹ und Verónica Zumárraga stellen Lesarten vor, die denselben Erzähler (Antonio Quiroga) für den Beginn und den Hauptteil des Romans annehmen.⁴¹² Demnach wäre der Roman hochgradig metaleptisch, da sich Dávila autonom bewegt und – hierin liegt der eigentliche Kunstgriff von *El escritor* – die Narration zu einem späteren Zeitpunkt vollständig übernimmt. Subjekt und Objekt der Narration kehren sich um. Szmetan erklärt Dávila zu einer autonomen Figur, schlägt zu Recht den Bogen zu Pirandello und Unamuno,⁴¹³ beendet dann aber seine Untersuchung und formuliert eine eingehende Analyse als Forschungsdesiderat. Zumárraga entwickelt eine luzide Auseinandersetzung mit dem Text, die auf der Idee des *desdoblamiento interior* (Leon Livingstone) beruht und in der sie neben den zahlreichen interpretatorischen Leerstellen von *Capricho* auch dessen pseudo-performative Erzählstruktur herausstellt: „[S]us narradores pretenden hacernos creer que escriben al correr de la pluma, que la declaración del propósito de escribir sobre determinado asunto coincide con su realización.“⁴¹⁴

Eine solche Lektüre, die in einem weiteren Interpretationsschritt auch metaleptische Strukturen sichtbar werden lässt, erscheint aus zwei Gründen schlüssiger als diejenige Riscos und Garcías: Zum einen spricht der Text für sie, selbst wenn sich stets auch Passagen finden, die eine metaphorische und daher mit realweltlichen Kriterien harmonisierende Lektüre nahelegen mögen. Zum anderen aber befindet sich *El escritor* in einem Werkkontext, der einer metaleptischen Lesart den Vorzug geben muss: Seit *Superrealismo* (1928), dem radikalsten Projekt Azoríns, variiert der Autor ein einziges Thema: autonome Figuren und deren Funktion als Textgeneratoren. In diesem Sinne kann sein Romankorpus der späten Zwanzigerjahre bis in die frühen Vierziger hinein als ein *Werk* aufgefasst werden, das in seiner Gesamtheit als Projekt angelegt ist und als solches auch interpretiert werden darf. Eine naturalisierende Lektüre wie die Riscos und Garcías überzeugt also auch deshalb nicht, weil sie die intertextuelle Dynamik der späten Romane Azoríns außer Acht lässt.

⁴¹¹ Ricardo Szmetan: *El personaje del escritor en dos novelas de Antonio Azorín: El Escritor, y Doña Inés*, in: *Acta Neophilologica* 24 (1991), S. 49–53.

⁴¹² Verónica Zumárraga: *El Escritor de Azorín: ¿Autocastigo?*, in: *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de Buenos Aires* (1997), S. 133–147, hier S. 146: „A nuestro juicio, Dávila nunca dejó de ser personaje, pese a asumir la voz del narrador en la parte menos extensa de la novela. Nunca dejó de ser la criatura de Quiroga.“

⁴¹³ „Hasta el capítulo cuarto, cuando aparece Quiroga, no se sabe que el narrador de la misma no sea Azorín. Esa ambigüedad [sic] narrativa se extenderá a través de toda la obra, ya que luego vemos, por ejemplo, como Dávila continúa la narración de Quiroga. Con lo que, un personaje del libro que está escribiendo Quiroga, se ‚independiza‘ de quien lo ha creado. Como Pirandello y Unamuno entre otros, Azorín crea así un personaje autónomo de su creador“ (Szmetan: *El personaje del escritor en dos novelas de Antonio Azorín*, a.a.O., S. 51).

⁴¹⁴ Zumárraga: *El Escritor de Azorín: ¿Autocastigo?*, a.a.O., S. 144.

Wie bereits angedeutet, berichtet Quiroga zwar anfänglich von der Geburt Dávila aus seiner Feder, erlebt dann aber eine ganze Reihe paradoxer Geschehnisse, die er nicht als solche kommentiert. Viel mehr als die Tatsache, dass der Protagonist seines noch im Entstehen begriffenen Romans bereits eigenhändig Artikel veröffentlicht, die sein Autor dann in der Zeitung liest, hadert Quiroga mit seiner Figur Dávila als Schriftsteller: Aus der Furcht heraus, dass dieser ihm in der Qualität seines Schreibens überlegen sein könnte, entwickelt er Hassgefühle, deren Kontrolle ihm schwerer und schwerer fällt, besonders angesichts der Lobeshymnen, die Schriftstellerfreunde auf den literarischen Neuankömmling anstimmen. Dies ändert sich, als die beiden bei der gemeinsamen Freundin Marta Mendoza aufeinandertreffen. Hätte diese Konfrontation bei Unamuno oder Pirandello Anlass für elaborierte Erzählerinterventionen gegeben, übergeht Azoríns Ich-Erzähler die metaleptische Eskalation völlig und konzentriert sich auf deren zwischenmenschlich-emotionale Folgen. Auf Vermittlung Marta Mendozas hin freunden sich die beiden Autoren an. Doch Quirogas Erzählung bricht nach Kapitel 27 unvermittelt ab. Es folgen ein paratextuell markierter Bruch in Form des Titels *Suplemento a los anales* und Kapitel 28, *Cambio de luz*. Die durchgehende Kapitelzählung suggeriert Kontinuität, doch die Erzählhaltung ändert sich grundlegend: Nun ist es Dávila, der berichtet:

Soy yo, Luis Dávila, quien escribe estas líneas; no puedo menos de escribirlas; sin ellas quedarían incompletos los anales de don Antonio Quiroga, y en parte míos; pocas palabras se necesitan para explicar lo que resta. Noto, de paso, que voy imitando, indeliberadamente, el estilo cortado y rápido del maestro.⁴¹⁵

Die Anmerkung Dávilas, er imitiere Quirogas Stil, darf nicht überlesen werden. Die sprachliche Ähnlichkeit seines und Quirogas Romanteils deutet darauf hin, dass hier etwas nicht mit rechten Dingen zugeht, und in diesem Sinne ist auch die Kapitelüberschrift *Cambio de Luz* zu deuten: Dávila ist mittlerweile Coronel, von Quiroga erfahren wir, dass er nach langem Aufenthalt in Paris nun nach Spanien zurückgekehrt sei und ein anderes Land vorgefunden habe. Hier liegt unmissverständlich eine Anspielung auf den realen Azorín vor, der im Oktober 1936 vor der Volksfront aus Madrid nach Frankreich geflohen, aber bereits im August 1939 wieder ins franquistische Spanien zurückgekehrt war,⁴¹⁶ an das er sich – in innerem Exil oder „willenlosem Ultrakonformismus“⁴¹⁷ – bis zu seinem Tod 1967 recht erfolgreich anpasste.

Anders als etwa *Superrealismo* weist *El escritor* also eine politische Dimension auf, die durch die indirekt-allusiven Elemente des letzten Abschnitts in ihrem Gewicht verstärkt – und nicht abgeschwächt – wird. Die Forschung setzt seit jeher

⁴¹⁵ Azorín: *El escritor*, a.a.O., S. 105.

⁴¹⁶ Ich beziehe mich hier auf die Daten aus Jorge Urrutia: *El Escritor de Azorín: Literatura y justificación*, in: Villanueva, Darío (Hg.): *La novela lírica. El escritor y la crítica*, Madrid 1983, S. 157–175, hier S. 160.

⁴¹⁷ So Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., S. 280 („abúlico ultra-conformismo político y social“).

Quiroga auf die eine oder andere Weise mit Azorín gleich, was die (politisch-ideologische) Einordnung der entsprechenden Passagen aber nicht einfacher macht. Die beiden vorherrschenden Lesarten identifizieren entweder Quiroga mit dem Azorín *vor* und Dávila mit dem Azorín *nach* dem Bürgerkrieg oder verstehen Quiroga als einen frühen Azorín, der vom faschistischen Nachwuchs in Gestalt Dávilas in die Bedeutungslosigkeit verwiesen wird.⁴¹⁸ Ein *Close-reading* des Kapitels 31, *A los jóvenes*, stützt die letztgenannte Lesart und ist zugleich ein gutes Beispiel für die höchstens indirekt und sehr unterschwellig formulierte Regimekritik Azoríns – wenn sie denn überhaupt als solche bezeichnet werden kann. Das Kapitel schildert Dávilas Versuche, den *maestro* Quiroga zu seinen Treffen mit der franquistischen Jugend einzuladen. Quiroga sträubt sich, doch der Erzähler Dávila lässt die offenkundige Möglichkeit, dass es sich um einen politischen Dissens handelt, unerwähnt:

Don Antonio rehuye el venir él a casa; lo rehuye por escrúpulo; viene, cuando viene, y está aquí cohibido como un niño medroso; escrupuliza mucho don Antonio; yo me prodigo en atenciones; quiero disipar sus recelos. [...] Está siempre mi casa llena de muchachos que vienen a consultarme [...]. Esbozamos planes para lo porvenir y examinamos el presente. Don Antonio dice que él no quiere interponerse como cuerpo extraño entre esta noble masa juvenil y mi persona; si viniera a visitarme, la impresión que él tendría sería ésa: la de inoportunidad.⁴¹⁹

Da die Erzählung zu diesem Zeitpunkt bereits von Dávila übernommen wurde, bleibt Quiroga stumm – seine Version der Geschichte erfahren wir nicht. Dávila hingegen berichtet von der Einschätzung eines Arztes, Quiroga habe „das Verständnis vom Zusammenhang der Dinge“ verloren: „[É]ste [sc. el especialista] le dijo que, en realidad, lo que tenía don Antonio era que había perdido el sentido de relación de las cosas, y que no sabe cuáles son las importantes y cuáles no.“⁴²⁰ Leser:innen erfahren von dem ursprünglichen Autor der Geschichte nur, was dessen Figur übermittelt. Der letzte Abschnitt des Romans ist dementsprechend mit seinem Perspektivspiel eine Art literarisches Siegenarrativ, in dem Quiroga als überkommener Schriftsteller ähnlich einem Museumsexponat innerhalb der neuen staatlichen Ordnung toleriert wird – so die Worte Urrutias zur Stellung des realen Azorín in Francos Spanien.⁴²¹ Entsprechend doppelbödig ist auch die Ansprache zu lesen, die Quiroga, nachdem Dávila ihn doch hat überzeugen können, im selben Kapitel an die faschistische Jugend hält:

⁴¹⁸ Siehe zusammenfassend Urrutia: *El Escritor de Azorín: Literatura y justificación*, a.a.O., S. 165: „Luis Dávila es en la novela un personaje trivalente. Por un lado es la creación del autor, que le permite vivir y sobrevivir; por otro figura un joven intelectual de los vencedores en la guerra civil; en tercer lugar es lo que Azorín, en ese momento, hubiera querido ser.“

⁴¹⁹ Azorín: *El escritor*, a.a.O., S. 115.

⁴²⁰ Ebd., S. 114.

⁴²¹ „Cuando Azorín vuelve a España en 1939, se siente desplazado, es, en el mejor de

„Jóvenes: [...] Desde la región crepuscular en que vivo, vengo al mediodía de vuestra juventud. Vosotros sois el presente, y yo soy el pasado.

[...] En vuestras manos está la masa con que se crea. En nuestra España hay mucho que trabajar con abnegación y perseverantemente. Estáis animados de los más nobles propósitos y tenéis alientos para la obra. Contáis con el ímpetu creador. [...]

Jóvenes: No cerréis nunca las ventanas de vuestra casa; tenedlas siempre abiertas para que entren el aire y la luz. No rechacéis jamás ninguna exégesis que de vuestra doctrina se haga; una doctrina es tanto más vital cuanto más exégesis inspira. Ninguna doctrina fecunda ha sido nunca hermética. [...] Haced que vuestro esforzado corazón vaya a la par del pensamiento. [...] Cumplid siempre vuestras promesas: promesas a la patria, o promesas a la amistad, o promesas al amor. [...]

Jóvenes: ¡En pie y arriba España!“

Todos en pie, tendido el brazo, abierta la mano, han gritado: „¡Arriba España!“⁴²²

Wäre Quiroga allerdings überzeugter *falangista*, so würde er wahrscheinlich nicht von „vuestra doctrina“ sprechen – also von einer Doktrin *der anderen*. Auch die konstanten Erinnerungen, die Jugendlichen möchten doch ihr politisches Momentum für den Dialog nutzen und ihr Herz stets mit ihrer Ratio abgleichen, ist keine euphorische franquistische Position. Das *Arriba España* am Schluss liest sich vor diesem Hintergrund mehr als ein Lippenbekenntnis denn als ein affirmativer faschistischer Gruß. Besondere Wirkung zeigt Quirogas Ansprache jedenfalls nicht. Im Gegenteil: Dávila erklärt im Folgekapitel, der *maestro* werde immer weniger greifbar, und bedient sich dabei einer für die metaleptischen Texte der Zeit typischen Semantik: „[D]on Antonio es ya para mí inactual; ni se halla sometido a las leyes del tiempo, ni sujeto a un espacio determinado.“⁴²³ In einem Brief verabschiedet Quiroga sich als Schriftsteller, das letzte Kapitel des Romans zeigt Dávila und seine Frau bei der Arbeit in einem von ihnen gegründeten Hospiz. In einer Art zyklischer Struktur verliert gegen Ende des Romans auch Dávila die Fähigkeit zu schreiben und findet in der Zeitung eine vernichtende Rezension seines Werkes, ähnlich der, die Quiroga aus Dávilas Feder im ersten Romanteil über sich gefunden hatte.⁴²⁴

los casos, tolerado como una pieza de museo [...]“ (Urrutia: *El Escritor de Azorín: Literatura y justificación*, a.a.O., S. 163). Urrutia sieht in *El escritor* die Demütigung, die dem realen Azorín widerfahren ist: „Es triste ver cómo un escritor llegado a la cumbre de su profesión, que si tenía poco en su haber a favor del gobierno instituido menos tenía en su contra, necesita suplicar, justificarse, hacer actos expresos de fe política, para obtener una posibilidad digna de vida. Y todo eso está en la novela *El escritor*“ (ebd., S. 172).

⁴²² Azorín: *El escritor*, a.a.O., S. 117–118.

⁴²³ Ebd., S. 119.

⁴²⁴ „Y de pronto vi en un periódico un artículo violento de Octavio Briones contra mi persona. No se llegaba en él, ciertamente, en la injuria; pero estaba escrito con un brío, con un desenfado, con prosa tan precisa y limpia, que quedé sorprendido“

Die metaleptische Grundstruktur von *El escritor* muss in diesem politisch-realeweltlichen Kontext betrachtet werden. Zunächst fällt auf, dass die Thematisierung des Systemwechsels in Spanien nach dem Bürgerkrieg überhaupt mit einem textuellen Verfahren wie der Metalepse kombiniert wird, das bei Azorín, aber auch generell in den hier betrachteten Texten beinahe ausnahmslos in unpolitischen und im Wortsinne meta-fiktionalen Überlegungen auftaucht. Luis Dávila triumphiert in seiner metaleptischen Autonomie politisch, aber auch schriftstellerisch über Quiroga, der sich auf diese Weise mit seiner eigenen Schöpfung letztlich selbst annihiliert. War in einem Roman wie Verdaguers *Un intelectual y su carcoma* diese poetische Selbsterstörung noch der psychoanalytisch und poetologisch inspirierten Ästhetik einer klassischen Moderne verpflichtet, reichert Azorín diese um eine politische Dimension an, die zwar von Engagement weit entfernt, aber dennoch in einem konkreten historischen Kontext verankert ist. Eine klare franquismuskritische Positionierung konnte Azorín in seinen Text nicht hineinschreiben, nur ein Jahr, nachdem Francos Außenminister ihm die Genehmigung erteilt hatte, überhaupt wieder zu publizieren. Ohnehin ist nicht geklärt, ob Azorín Anfang der Vierzigerjahre dem franquistischen Regime überhaupt besonders kritisch gegenüberstand. Dennoch lässt der Text einen gewissen Spielraum für eine Interpretation zu, in der Quiroga – ganz im Sinne von Zumárragas Stichwort der „Selbstbestrafung“ Azoríns⁴²⁵ – davon eingeholt wird, dass er sich lange Zeit mehr in literarisch aufgearbeiteten egozentrischen Gedankenspiralen bewegt hat als gegen den Geist seiner Zeit anzuschreiben. Ob *El escritor* nun in dieser eklektischen Zusammenschau experimentell-poetologischer und biographisch-historischer Aspekte gelungen ist, sei dahingestellt. Für die Geschichte der Metalepse in Spanien jedenfalls kommt diesem Roman eine herausgehobene Stellung zu, eben wegen der eigentümlichen Kombination illusionsstiftender und illusionsstörender Elemente, in der ein entscheidender Funktionszuwachs der Metalepse liegt, nämlich ein politisch-ideologischer.

5.6.3 Metaleptische Kompilatorik: *Capricho* (1943)

War *El escritor* 1942 in seiner politischen Dimension verhältnismäßig gewagt, so kehrte Azorín mit *Capricho* ein Jahr später zurück zu einem barock anmutenden literarischen Formspiel, das von der Weltgeschichte weitestgehend unberührt blieb. *Capricho* ist strukturell ungefähr so komplex wie Unamunos *Niebla*, und genauso wie bei Unamuno führt diese Komplexität zu einem höheren Bedarf an textstrukturierenden metanarratorialen Passagen, was dem Roman insgesamt die Möglichkeit nimmt, metaleptisches Erzählen in seinem performativen Potenzial auszuschöpfen. Vor diesem Hintergrund muss *Capricho* als weit weniger radikal

(ebd., S. 138). Vgl. zu diesem Aspekt u. a. Zumárraga: *El Escritor de Azorín: ¿Autocastigo?*, a.a.O., S. 138, und Urrutia: *El Escritor de Azorín: Literatura y justificación*, a.a.O., S. 162.

⁴²⁵ Zumárraga: *El Escritor de Azorín: ¿Autocastigo?*, a.a.O.

gelten als der 15 Jahre ältere Roman *Superrealismo*. Trotz der überschaubaren formalen Innovationen ist *Capricho* aber eine Analyse wert, und zwar insoweit es uns Erzähler- und Autorfiguren zeigt, die – anders als in den meisten Romanen der Zwanziger- und Dreißigerjahre – im Verlauf des Textes offenbar wieder Lust am Erzählen gewinnen und deren literarische Tätigkeit sie keineswegs in eine Sinnkrise stürzt.

Das Ludische in Azoríns Roman schwingt bereits in der Widmung mit, einer Definition des *Capricho* aus dem Wörterbuch der *Real Academia* von 1780:

CAPRICHICO. – En las obras de poesía, música y pintura es lo que se ejecuta por la fuerza del ingenio, más que por la observancia de las reglas del arte. *Mentis conceptus; phantasia.*

(„Diccionario de la Academia Española“. Madrid, 1780.)⁴²⁶

In einem dem ersten Romanteil vorangestellten *Como gustéis* benannten Vorwort führt der extradiegetisch-heterodiegetisch erzählende ‚Autor‘ – Azorín? – hingegen aus, dass „Capricho“ sein Werk wohl nicht genau treffe. Denn die Ziegen, die dem Wort sein Etymon geben, bewegen sich voller Sicherheit am Rande des Abgrunds – weit sicherer als er selbst, der mit Fiktion und Realität wie ein Taschenspieler trickse:⁴²⁷

El autor de las presentes páginas ¿podrá decir, sin inmodestia, que se encuentra también seguro de sí mismo? Cubiletea con la ficción y la realidad a la manera de un prestidigitador. Camina, cual las cabritas, por riscos deleznable, es decir, resbaladizos, por las páginas de esta novela. Novela o lo que sea. Novela o circunspectas confidencias. [...] Comienzan aquí, en este liminar, las dubitaciones que han de acongojar a los personajes del epiceno libro y al propio autor que acorre a los personajes.⁴²⁸

Wie die Ziegen auf brüchigen, steilen und daher rutschigen Felsen wanderten, so wandere er durch die Seiten dieses Romans. Die Materialität des Textes stellt der Erzähler durch diese Metaphorik besonders heraus. Die genaue Beschaffenheit – die Gattung – des gefährlichen Unterfangens ist dabei nicht abschließend geklärt: „Ein Roman, oder was auch immer. Ein Roman oder umsichtige Enthüllungen.“ Doch wessen Enthüllungen? Die weiteren Sätze werden immer rätselhafter: Bereits „an dieser Schwelle“ – gemeint ist wahrscheinlich das prologartige Kapitel als Paratext – begännen die Zweifel der Figuren, denen der ‚Autor‘ zu Hilfe eile. Das Buch bestimmt dieser näher mit einem Adjektiv, das im Deutschen keine Entsprechung findet: „epiceno“ bezeichnet ein Substantiv, dessen Form beide Geschlechter meint, z. B. *bébé* oder *victima*. An binnenpragmatisch herausgehobener Stelle, nämlich im einleitenden Paratext, wird damit bereits angekündigt, dass sich

⁴²⁶ Azorín: *Capricho*, a.a.O., S. 7.

⁴²⁷ Lenormand hatte dieses Bild ebenfalls 1943 im Zusammenhang mit Pirandello benutzt (siehe oben, Teil II, Anm. 266)

⁴²⁸ Ebd., S. 9.

dieser Text nur begrenzt eindeutigen Klassifikationen zuordnen lässt. Die Formulierung, der Autor eile den Figuren zu Hilfe, eröffnet bereits zu Beginn eine meta-linguistische Dimension.

Der eigentliche Roman, der auf das Proöm folgt, gliedert sich in drei Teile: *Primera parte: El problema y los personajes, Segunda parte: Las soluciones und Tercera parte: Añadimiento*. Das „Problem“, das es zu lösen gilt, besteht in einem Romananfang, der uns unvermittelt als erstes Kapitel präsentiert wird und der mit dem einfachen Satz „La mesa está junto al balcón [...]“⁴²⁹ beginnt. Die Erzählhaltung ist nicht einfach auszumachen, der Text suggeriert in seinem Präsens eine Wahrnehmungsinstanz – eine Technik, wie man sie aus späteren Werken des *Nouveau roman* kennt, etwa aus Robbe-Grillet's *Jalousie*. Ebenfalls an den *Nouveau roman* erinnern die Beschreibungen, die so detailliert ausfallen, dass das Beschriebene hinter ihnen verschwindet.

Eher als von Handlung lässt sich von einem Handlungssubstrat sprechen: Die nicht näher spezifizierte Erzählinstanz nimmt einen Raum wahr, in dem sich ein Rubens-Gemälde und eine Person mit Diamantring am Finger befinden. Diese Person räumt große Mengen Bargeld – eine Million Peseten – in einen Koffer und fährt sodann mit einem Auto durch Kastilien, bis sie ein Haus erreicht, in dem sie das Geld versteckt. Eingebettet ist diese Handlung in eine abstrakte Reflexion über den Widerspruch zwischen Askese und Überfluss: „Desde hace años, al mismo tiempo que en la mente se propendía con creciente afán al ascetismo, concretábase, por contraste, en un cuadro y en una piedra preciosa la superfluidad mundana.“⁴³⁰ Die Figur, deren Finger der Diamantring schmückt, inspiriert sich an einem Pergamentcodex, der sich ebenfalls in dem Raum befindet, in dem die Geschichte beginnt, nämlich der *Imitación de Cristo*, gedruckt 1762 in Villagarcía de Campos. Dieser Codex enthält einen Satz, dessen Auslegung und Übersetzung gut ein Viertel der Gesamtgeschichte ausmachen und der als textinterne Interpretationshilfe für den Gesamttext gedeutet werden kann: „Cella continuata, dulcescit, et male custodita tedium generat.“⁴³¹ Auf diesen Anfangsteil folgt eine paratextuelle Abschnittsmarkierung in Form eines Asterisken, anschließend übernimmt eine homodiegetische Instanz die Erzählung, was das Vorangehende als metadiegetisch ausweist: „He escrito lo que antecede en un cuarto que para mí solo tengo en la Redacción.“⁴³² Der Erzähler ist also Mitglied einer Zeitungsredaktion. Er bietet seinen Text dem Herausgeber an und folgender Dialog entspinnt sich:

429 Ebd., S. 13.

430 Ebd. Der Satz bereitet syntaktische Schwierigkeiten. Das erste ‚en‘ ist wohl ein Fehler, grammatikalisch korrekt wäre der Satz ohne.

431 Ebd., S. 14. Die Übersetzung liefert der Text selbst: „Nieremberg, en su traducción, las traslada de este modo: ‚El retiro usado se hace dulce, y el poco usado causa hastío.‘ Fray Luis de Granada, más artista, dice: ‚El rincón usado se hace dulce, y el poco usado causa fastidio““ (ebd.).

432 Ebd., S. 16.

- ¡No da usted sensación concreta!
- Cabalmente: ni pinto la figura del personaje, ni doy su nombre, ni hablo de su condición social. Y ello con razón evidente; para hacer más visible el anhelo hacia lo infinito he procurado escamochar de lo real todo lo adherente, hasta dejar escueta la idea.⁴³³

Die Replik des unbenannten Redaktionsmitglieds liest sich nachgerade als Präfiguration von Alain Robbe-Grillet's *notions périmées*. Zwar ist es in der Forschung gängig, metapoetische Kommentare wie den zitierten als Abgrenzung vom Realismus zu deuten. 1943 aber darf man Azorín durchaus Züge einer spätmodernen Poetik unterstellen, wie sie in Frankreich weniger als zwei Jahrzehnte später schriftlich fixiert wird.⁴³⁴

Der erzählte Autor, das Redaktionsmitglied, macht dem Herausgeber nun den Vorschlag, einen Wettbewerb unter den Mitarbeitern der Zeitungsredaktion über mögliche Fortsetzungen der Geschichte zu veranstalten. Der Version eines jeden Mitarbeiters ist jeweils ein Kapitel in dem ersten Romanteil gewidmet: *El director – El redactor jefe – El editorialista – El crítico literario – El poeta – El crítico de teatros – El redactor financiero – El reportero – El crítico de arte – El revisero de Tribunales*. Auf jedes dieser Teilstücke, die von einem heterodiegetischen Erzähler vermittelt werden, der nicht ohne Weiteres mit dem Redaktionsmitglied gleichzusetzen ist, folgt eine kursivierte und in Klammern gesetzte Autorintervention.⁴³⁵ Ausgerechnet in dem Kapitel zur Version des Literaturkritikers kommt es zur ersten Metalepse:

(El autor está por pensar que en este libro todos los personajes, si lo son, andan desvariados. No comprende qué es lo que el crítico literario, cansado de su viaje, quiere y piensa. No quiere ni piensa nada, en suma. Y tal vez esto sea su mayor anhelo. El autor, sin propósito de buscar piedrecita blanca, ni flor flagrante, aparece en lo indeterminado en que se mueve el crítico literario y avanza por un vial de mirtos. El crítico camina por el otro extremo. En el comedio de la avenida se ve una plazoleta de cipreses con dos bancos de piedra. El autor se sienta en uno de esos bancos y el crítico se sienta en el otro. Cruza el autor los brazos sobre el pecho y el crítico los cruza también. Se miran los dos personajes de hito en hito. ¿Quién es el crítico y quién el autor?)⁴³⁶

Bereits hier, nach einem Fünftel des Romans, zeigt sich die besonders schwierige Erzählsituation: Ein erzählter Autor interveniert in dritter Person (in Kursivschrift) in eine Geschichte, die zwar ein heterodiegetischer Erzähler vermittelt (Kapitel über die Redaktionsmitglieder), die aber an eine Handlung anschließt, die der homodiegetische Erzähler, der nach dem Asterisken auftritt („He escrito lo que

⁴³³ Ebd., S. 17.

⁴³⁴ Auf diesen Gesichtspunkt konzentriert sich das Kap. 5.6.4.

⁴³⁵ Diese ist meist als solche benannt: „El autor interviene, y pregunta“ (Azorín: *Capricho*, a.a.O., S. 21), „Dice el autor nuevamente“ (ebd., S. 25), „El autor está por pensar que“ (ebd., S. 32) etc.

⁴³⁶ Ebd., S. 32–33 (kursiv im Original).

antecede [...]“⁴³⁷), als heterodiegetischer erzählt („La mesa está junto al balcón“⁴³⁸) – wengleich mit einer Technik, die die Anwesenheit einer Erzählinstanz in der erzählten Welt suggeriert.

Der erste Teil ist allerdings noch nicht zuende: Im zwölften Kapitel (*La realidad a Minaya*) führt der Autor den Chefredakteur („el único personaje realista de la novela“⁴³⁹) in die Mancha, nach Minaya.⁴⁴⁰ Doch die erklärte Mission, die flüchtige Realität „zurückzuhalten“,⁴⁴¹ kann in der Mancha, Territorium des *Quijote*, nicht gelingen. Im Folgekapitel schickt der Autor den Dichter auf eine ähnliche Mission nach Yecla in der Provinz Murcia. War die Provinz des *Quijote* der nicht greifbare Raum, so steht Yecla für die flüchtige Zeit. Anders als der Chefredakteur nähert sich der Dichter seltsam an den ‚Autor‘ an: „¿Permanece el poeta en su ser o se ha mudado el autor al ser del poeta? Infundido en el poeta, el autor efunde en las cosas que le rodean sus especies de eternidad y de tiempo.“⁴⁴² Erzählter Autor und erzählter Dichter werden eins: „En Yecla [...], el poeta, o sea el autor, o los dos en un mismo ser, se encuentran en un porche de paredes blancas.“⁴⁴³ Diese Engführung von Autor und Dichter wird sinnhaft, wenn man weiß, dass Azorín selbst Familie in Yecla hatte und dort zur Schule gegangen ist.

El espacio y el tiempo son, en efecto, patrimonio de las criaturas. ¿Ha podido el poeta captar el tiempo aquí en Yecla? ¿No se habrán frustrado sus intentos, como en Minaya se han frustrado los del redactor jefe?

*(Como el propio autor, trasmutado en el poeta, es quien habla, el autor ahora no tiene que añadir nada. El tiempo nos oprime, y en realidad no existe el tiempo. Patrimonio de los seres humanos, volverá a la nada cuando el Creador del espacio y el tiempo lo disponga.)*⁴⁴⁴

Wem gehören also Raum und Zeit? Den Figuren, wie der metadiegetische erzählte Autor meint? Oder den realen Menschen, wie der diegetische – und wie wir glauben sollen: reale – Autor schreibt? In der Widersprüchlichkeit zweier unmittelbar aufeinanderfolgender Passagen lässt Azorín die Unterscheidung von textexternem Autor und textinterner Erzählerfigur thematisch werden, und zwar auf metaleptische Weise, jedoch nur für diejenigen, die um die biographischen Details wissen. Die kursivierte Ergänzung, der Autor habe nun nichts mehr zu sagen, da der in den Dichter verwandelte Autor bereits alles gesagt habe, deckt in ihrem performativen

437 Ebd., S. 16.

438 Ebd., S. 13.

439 Ebd., S. 54.

440 Auch hier kommt es zu metaleptischen Formulierungen: „Cree el autor que ha sido una equivocación el llevar al redactor jefe a la Mancha [...]“ (ebd., S. 54).

441 „Hay que retener a toda costa la realidad que se nos escapa“ lauten die einleitenden Worte des Kapitels (ebd.).

442 Ebd., S. 58.

443 Ebd., S. 58–59.

444 Ebd., S. 61 (kursiv im Original).

Widerspruch die Paradoxie biographischen Erzählens auf: Erlebtes und erzählendes Ich stimmen eben nie wirklich überein.

Nach weiteren Kapiteln in Ávila, Malvar und der Pariser Metro kommt es im 17. Kapitel – *Reunión de personajes* – zur metaleptischen Eskalation. Der Herausgeber der Zeitung, vor einem Stapel leeren Papiers sitzend, versammelt seine Redaktion um sich. Dass er in einem Roman existiert, ist ihm klar: „Son las altas horas de la madrugada. No cantan los gallos, porque el autor ha observado que por estas cercanías no los hay. Digo el autor de esta novela, en que todos estamos metidos.“⁴⁴⁵ Dies hält ihn allerdings nicht davon ab, sein eigenes Buch zu schreiben und seinen Kollegen vorzuschlagen, in diesem ihr Leben als Figuren fortzuführen:

– [...] Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes. ¿Queréis vosotros, con permiso del autor, si el autor no os tiene acaparados, ser los personajes de esa novela? Lo digo porque para mí vosotros no tenéis existencia efectiva. Tampoco yo la tengo, y de ello me felicito. Pero si no la tengo ¿cómo puedo felicitarme?⁴⁴⁶

Der zitierte Abschnitt ruft gleich mehrfach Unamunos *Niebla*, genauer die Figur des Víctor Goti auf, und zwar in Form der als *mise-en-abyme* präsentierten Romanästhetik durch den Mund einer Figur sowie durch die Diagnose der Nicht-Existenz von Mitmenschen und seiner selbst. Auch die Autorintervention, die auf den Vorschlag des Herausgebers folgt, die Kollegen möchten durch Spanien reisen und das Mysterium des einsamen Hauses je auf ihre eigene Weise lösen, überwindet kaum das von Unamuno vorgegebene Modell:

(El autor, ante las declaraciones del director, está por protestar. [...] Pero el autor nota, para efectos ulteriores, si los hubiere, que el director se ha entrometido en los asuntos del autor. No era ese el terreno del director. Si el director tiene pasión por lo concreto, ¿cómo ahora nos dice que ansía escribir la novela de lo indeterminado? ¿Acaso vamos en este libro a perder todos la cabeza?)⁴⁴⁷

Anders als bei Unamuno beginnt aber, spätestens mit diesem Kapitel, das ludische Element in *Capricho*, das mit der Widmung angekündigt war und das sich als eine eigentümliche, für Azoríns Romane der Zwanziger- und Dreißigerjahre typische kompilatorische Formlosigkeit beschreiben lässt, die metaleptisches Erzählen als eines unter vielen metafictionalen Verfahren enthält – „Complacerse en lo inorgánico“⁴⁴⁸ hatte die Figur des Félix Vargas im gleichnamigen Roman ja 1928 erklärt.⁴⁴⁹ Dieser ungeordneten Kompilatorik folgt *Capricho* im Weiteren: Der erzählte Autor reagiert auf die Transgressionen seiner Figur, indem er dem Dichter

⁴⁴⁵ Ebd., S. 72–73.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 73.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 74 (kursiv im Original).

⁴⁴⁸ Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 113.

⁴⁴⁹ Siehe unten, Kap. 5.6.4.

in der Redaktion vier völlig unabhängige und mit Blick auf die Romanhandlung gänzlich unmotivierte autobiographische Frauenportraits schickt (Juana Larra-mendi, Lola Crespi, Adriana Campos und Carmen Cancela erzählen jeweils als intradiegetisch-autodiegetische Erzählerinnen). Zwar zeigt sich in der Reaktion des Autors eine den meisten Metalepsen eigene redundante Struktur, die darin besteht, dass ein Erzähler auf die Probleme reagiert, die er selbst erzählend ge-schaffen hat. Doch weist Azorín, in Abgrenzung zu Unamuno und einer ganzen Linie seins- und schriftskeptischer moderner Schriftsteller:innen, der Metalepse eine neue Funktion zu, wenn er durch die in eine metaleptische Struktur einge-bettete Kompilatorik das plot- und handlungsstiftende Potenzial der Begegnung von Autor und Figur akzentuiert. Hierin liegt eine Novität Azoríns, die allerdings in dessen eigenem Werk schon weit früher beginnt – nämlich mit *Félix Vargas* und *Superrealismo*.

Der zweite Teil (*Segunda parte: Las soluciones*) beginnt mit dem ebenfalls metaleptischen 23. Kapitel *Haced lo que queráis*, in dem der ‚Autor‘ seine Figuren direkt anspricht:

Debéis, personajes, tener consideración al estado espiritual en que me hallo; vosotros gozáis ya de vida efectiva, y yo ando todavía por los limbos de la creación. En vez de ayudarme, parece que vosotros os desligáis de mí. ¿Y cuál va a ser sin mí vuestra suerte?

Considerad también cuál es vuestra situación. Tenéis vida actual, sí; pero ¿y la futura? ¿Y el destino que está ante vosotros y que vosotros no conocéis? De mí depende el que ese destino sea uno u otro; de vosotros mismos depende también. Estáis ahora en un momento decisivo.⁴⁵⁰

An diesem metaleptischen Abschnitt fällt besonders die temporale Konfiguration auf: Die Kopplung von *ya* und *todavía* impliziert eine Teleologie literarischer Schöpfung: Die Figuren, die der Autor anspricht, hätten *schon* ein konkretes Leben, während er *noch* im Limbus des literarischen Schaffens wandere. Doch welches Ziel strebt der ‚Autor‘ an? Anstatt ihm zu helfen, sagen sich die Figuren von ihm los. Und wobei helfen? In der metaleptischen Konfrontation von Azoríns Autor und dessen Figuren bleiben Fragen, anders als bei Unamuno oder Piran-dello, unbeantwortet. Schöpfer und Schöpfung treiben sich auf dialektische Weise gegenseitig – und gleichberechtigt – an, am Ende steht ein Text, dessen Autor-schaft keiner der textinternen Instanzen klar zuzuordnen ist.

In der Auseinandersetzung mit seinen Figuren und dem Herausgeber, der seine Mitarbeiter ja quer durch Spanien geschickt hatte, führt der ‚Autor‘ ins Feld, er schenke seinen Figuren für die Lösung des Rätsels weit Wertvolleres, nämlich Raum und Zeit.⁴⁵¹ Diese für jeden Plot und für die Metalepse konstitutiven Einheiten überantwortet der ‚Autor‘ den Figuren, betont dabei seine Neutralität, erhebt aber gleichzeitig Anspruch auf die Urheberschaft des Textes, wenn er von

⁴⁵⁰ Azorín: *Capricho*, a.a.O., S. 91–92.

⁴⁵¹ „Os regalaré yo otra cosa más preciada. Dos cosas, mejor dicho: el espacio y el tiempo“ (ebd., S. 93).

der Feder schreibt, mit der sich die Dinge von alleine entwickelten. Das Unterbewusste rette die Künstler. Es scheint, als meine er damit das, was seine Figuren ihm in die Feder diktieren:

Podéis, en consecuencia, situar la aventura, la aventura de la casa misteriosa, en un sitio o en otro, donde os plazca. Podéis hacer que la tal aventura haya ocurrido hace unos días u ocurriera hace muchos años. Podéis concretar la aventura con profusión de pormenores auténticos, o podéis hacer que flote, como una neblina, en lo que no se precisa. ¿Y cuál de estos dos modos elegiréis vosotros? La misma duda vuestra es la mía. No sé – os lo confieso – a qué lado inclinarme. *Creo que con la pluma en la mano las cosas marcharán ellas solas, sin que yo tenga que intervenir con mi decisión.* Decidir es cosa que, a veces, cuesta mucho. Decidir en arte es cosa ardua. *Lo subconsciente nos salva a los artistas.*⁴⁵²

Am Ende ist der Autor also doch wieder der Autor, doch bei der metaleptischen Paradoxie bleibt es dennoch insofern, als der Schreibakt ausdrücklich dem Figurenhandeln nachgeordnet ist, das Figurenhandeln als solches aber nicht weniger deutlich als nachzeitiges Ergebnis des Schreibprozesses ausgewiesen wird. Man könnte einwenden, dass dies letztlich nur der Definition einer jeden Fiktion folgt, nach der ein fiktionaler Text über eine Welt spricht, als gäbe es sie schon, diese Welt durch den Erzählakt aber erst erschaffen wird. In nicht-metaleptischen fiktionalen Texten nehmen Leser:innen diesen Schaffensprozess an – durch eine an fiktionalen Texten geschulte Rezipientendisposition, nennt man dieses nun Fiktionsvertrag oder nicht. Werden Erzählakt und/oder literarische Weltschöpfung hingegen explizit, kommt es zur Metafiktion. Wird – auch binnendiegetisch – die Ebene des *discours* (vermeintlich) durch Geschehnisse der durch ihn vermittelten *histoire* affiziert – z. B., wenn die Figuren der Feder des Autors die Handlung diktieren – dann wird die Metafiktion metaleptisch.

Die ihnen gewährte kreative Freiheit nutzen die Figuren in den Folgekapiteln (*Solución del redactor jefe, Solución del reportero*, usw.). Ihr metaleptisches Bewusstsein bleibt ihnen erhalten: „Como el autor nos ha hecho el presente de lo indeterminado, uso yo de su regalo. ¿Cuánto hace que he salido a buscar la famosa casa?“⁴⁵³ Doch keine der Figuren konzipiert ein Romanende, alle verirren sich in Nebenschauplätzen. Im 31. Kapitel, passenderweise *No pasó nada* benannt, spricht daher ein nicht zuordenbarer Erzähler den ‚Autor‘ an, was sich durch den Gebrauch der zweiten Person Singular auch als Leseranrede deuten lässt.

Autor: el momento se acerca; [...] ¿Cuándo vas a decir tu secreto a tus personajes? No han acudido a tu llamamiento ni el editorialista, ni el crítico de arte. El editorialista, avezado a dar una solución en sus artículos todos los días, dice que en el enigma de la casa misteriosa se pueden dar innúmeras soluciones. No le falta razón.⁴⁵⁴

452 Ebd. (meine Herv.).

453 Ebd., S. 94.

454 Ebd., S. 117.

Und einige Zeilen später:

Autor: el alba está ya anunciándose. Como un sonámbulo te has movido tú entre tus personajes noches y noches, madrugadas y madrugadas. El encanto va a terminar. Tus personajes se irán por un lado y tú te irás por otro. La separación es fatal, inevitable.⁴⁵⁵

Nach etwas mehr als einer Seite präsentiert sich dieser nicht zuordenbare Erzähler als ein „yo“, das mit dem Autor des unvollendeten Textes aus Kapitel 1 identisch und damit das nicht weiter benannte Redaktionsmitglied sein könnte, welches den Wettbewerb um die Romanfortsetzung angestoßen hatte.⁴⁵⁶ Diese nicht weiter definierte Figur hat dem ‚Autor‘ gegenüber einen Wissensvorsprung im Hinblick auf die metadiegetische Geschichte:

Apresúrate, autor, a despedirte de tus personajes y a comunicarles tu secreto. [...] ¿Quieres que te diga yo con palabras pocas ese secreto para que tú te animes y lo repitas? El caballero millonario que tú y yo hemos conocido y que tus personajes conocen está en lo alto de una colina y va a descender hasta la casa.⁴⁵⁷

Und kurz darauf:

¿Tendrán razón aquellos de tus personajes que, desdeñando ir a la casa, se han limitado a conjeturas desde lejos? El caballero sale de la casa, y su maleta encierra, lo mismo que al entrar, el millón en diversos atadijos. No se ha efectuado el fantástico desparramiento. No hay prodigalidad loca y absurda.⁴⁵⁸

Die Hierarchie der diegetischen Ebenen kollabiert: Das unbenannte Redaktionsmitglied, also der Erzähler des metadiegetischen *récit*, ist dem übergeordneten Autor einerseits in der Geschichte voraus und autonom. Andererseits bezeichnet es seine Kollegen deutlich als dessen Figuren („¿Tendrán razón aquellos de tus personajes [...]?“). Es beendet sein Kapitel – und damit eigentlich auch den gesamten Roman –, indem es seinen Autor dazu auffordert, zum Schluss zu kommen:

Acaba tu trabajo por esta noche, autor, y tus personajes se desvanecen. Todo habrá sido como un sueño: un sueño que se tiene despierto. Se desvanecen tus personajes,

⁴⁵⁵ Ebd., S. 117–118.

⁴⁵⁶ José-Carlos Mainer: *Para un análisis formal de „Capricho“ y „La isla sin aurora“*, in: *Ínsula* 246 (1967), S. 5 und S. 11, hier S. 5, sieht keinen Unterscheid zwischen dem unbenannten Redaktionsmitglied und dem ‚Autor‘ (S. 5). Sein sehr kurzer und früher Aufsatz zu *Capricho* und *La isla de oro* ist zusammen mit einem Abschnitt in Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., S. 93–97, der einzige mir bekannte Beitrag zu Azoríns Roman. Risco liefert eine ausführliche Zusammenfassung, unterzieht den Roman aber keiner eingehenden Interpretation.

⁴⁵⁷ Azorín: *Capricho*, a.a.O., S. 118.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 119.

se desvanecerá tu libro y tú mismo te desvanecerás. [...] No sabes, al dar por terminada tu tarea, si entre tus personajes y tú habéis elaborado una obra que deje rastro en el ánimo del lector, o si habéis escrito – puedes sonreír – un libro perfuncionario.⁴⁵⁹

Die Arbeit am Text sieht der metadiegetische Erzähler also grundsätzlich als Kollaboration von Autor und Figur, deren Ziel es ist, beim Leser kein „nachlässiges“ Buch zu hinterlassen.

Doch der Roman setzt sich immer noch fort. Der dritte Teil, *Añadimiento*, beginnt mit einer Antwort des ‚Autors‘ (Kap. 32: *Responde el autor*), der nun ebenfalls in der ersten Person spricht und erklärt, die Fortsetzung der Geschichte, die der Erzähler wiedergegeben habe, sei falsch. Anstatt aber weiter an der Geschichte zu arbeiten, verliert sich der ‚Autor‘ in einer Reflexion über literarische Einflüsse. Die Folgekapitel bestehen in Kommentaren literarischer Figuren, die sich ihrerseits allesamt weigern, das mysteriöse Haus aufzusuchen, u. a. Alonso Quijano, Juan Tenorio, Melibea, Segismondo, Pablos el Buscón, außerdem Tomás Rueda – Cervantes’ *Licenciado Vidriera* –, der die Brücke schlägt zu dem gleichnamigen metafikcionalen Roman Azoríns *Tomás Rueda* (1915). Es dürfte also kein Zufall sein, dass es ausgerechnet in diesem Abschnitt zu einer weiteren Metalepse kommt, nämlich dann, wenn Tomás Rueda seinem Autor erklärt, er habe dessen Brief erhalten, weigere sich aber, das Haus aufzusuchen. Nachdem keine der literarischen Figuren sich bereit erklärt, dies Rätsel zu lösen, schließt der ‚Autor‘ den Roman endgültig ab in einem 40. Kapitel (*Definitivo final*): „Y aquí termina mi libro; termina definitivamente. No volveré ya sobre lo andado; mis personajes se alejan, y yo, sin ser romántico desatado, sin ser sentimental efusivo, me quedo absorto.“⁴⁶⁰ Die Schlussworte beginnen mit Abschied von den Figuren und der Apostrophe an die Leserschaft:

Allá hacia lo pretérito van mis personajes; allá iremos también nosotros. ¿Son ficicias o son reales esas figuras? Lo real es lo que nuestra imaginación nos representa. Nada más vital que la creencia. Creamos y accionemos. [...] Todos estos personajes de mi libro han vivido un momento. Será vana su breve vida si no han puesto en el lector un estimulante para el acto fecundo. ¿Dejarán estela o no la dejarán?⁴⁶¹

Kern des letzten Kapitels, wie auch des gesamten Romans, ist das Problem von Realität und Fiktion, eingebettet in den alten Universalienstreit: „¿Es representación nuestra esa realidad o tiene existencia efectiva?“⁴⁶² Dieses Ende erscheint 1943 wenig originell, gerade mit Blick auf Unamuno, der identische metafiktionale Bezugsgrößen (*Don Quijote*) bereits Anfang des Jahrhunderts aufgerufen und mit *Niebla* einen *Capricho* in der Machart sehr ähnlichen Text vorgelegt hatte.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 147.

⁴⁶¹ Ebd., S. 147–148.

⁴⁶² Ebd., S. 148.

Für die Strukturgeschichte der Metalepse hat Azoríns Roman daher wenig Neues zu bieten, was besonders überrascht angesichts der frühen Innovationen des Verfahrens in *Superrealismo*.⁴⁶³ Die Funktionalisierung der Metalepse weicht jedoch von kanonischen Vorgängern wie *Niebla* genauso ab wie von weniger bekannten metaleptischen Romanen – beispielsweise jenen Verdaguers. *Capricho* bleibt zwar seinem Titel in Sachen Spontaneität und Subversivität nicht treu, stellt Schreiben aber als positiven, kreativen Akt zwischen Autor und Leser dar und aktualisiert kaum klassisch-moderne Seinszweifel, Schriftskepsis oder Selbstauflösungsphantasien. Ähnlich wie Gómez de la Serna in seinem *Novelista* stellt Azorín diesen negativen Attributen der schriftstellerischen Tätigkeit in Form einer mitunter ludisch wirkenden Kompilatorik eine positive Sicht entgegen und hebt so nicht allein die destruktive, sondern auch die produktive Macht des Erzählens hervor.

5.6.4 Zum Funktionszuwachs der Metalepse bei Azorín und zu seiner Verortung in der Moderne

FÉLIX VARGAS

Complacerse en lo inorgánico.

EL AUTOR

Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico; será inorgánico con relación a una organización anterior, ya caduca.

FÉLIX VARGAS

En todo caso, la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapecio a trapecio.

EL AUTOR

Sin olvidar, señor Vargas, la creación de la imagen que exteriorice la sensación. La imagen que no corresponde a la realidad exterior – agradando las cosas, deformándolas –, pero que traduce una realidad intrínseca.

⁴⁶³ In diesem Sinne ist Riscos Einschätzung von *Capricho* passend: „Azorín, hacia el final de su carrera literaria, ha llevado demasiado lejos la problemática de la novela, de su convención y de sus fundamentos. Ha alcanzado así uno de los confines del género. Este libro suyo es la novela de la novela imposible“ (Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., S. 97). Wie bereits erwähnt (siehe Anm. 456) folgt diese Einschätzung Riscos unvermittelt auf eine ausführliche Zusammenfassung des Romaninhalts und nicht auf eine Interpretation.

Wenn Félix Vargas am Anfang des Prologs zu dem Roman, der seinen Namen trägt, seinen Autor auffordert, am ‚Anorganischen‘ – d. h. am Ungeordneten – Gefallen zu finden, dann läuft dies zunächst Gefahr, in jene Aporie der performativen Widersprüche zu münden, in die sich bereits Unamuno manövriert hatte: So wie er das realistische Schreiben abschaffen wollte, dies aber mit den Mitteln des realistischen Erzählens, scheint sich auch Azorín zunächst zu widersprechen, wenn er knapp 15 Jahre nach *Niebla* seine Hauptfigur und – wie es große Teile der Forschung sehen – zugleich sein Sprachrohr für poetologische Ideen in einem detailliert durchkomponierten Roman Unordnung reklamieren lässt. Doch Félix Vargas’ Aussagen bleiben nicht für sich stehen, sondern werden im metaleptischen Dialog von seinem Autor kommentiert: Ordnungsprinzipien änderten sich, Unordnung gebe es stets nur mit Blick auf ein vorangehendes, abgelaufenes Ordnungsmodell.⁴⁶⁵

Der in vielerlei Hinsicht rätselhafte Prolog enthält nicht nur Ideenfragmente zu Surrealismus und Psychoanalyse, sondern liest sich auch als weiterer Beitrag zu dem Streit zwischen Unamuno und Azorín, der bereits angesprochen wurde:⁴⁶⁶ Azorín hatte sich bekanntlich in einer Rezension zu einem Text Jacques de Lacretelles in *La Prensa* (Buenos Aires) euphorisch zu Gides *Faux-monnayeurs* und dem *Journal* geäußert. Er hatte in der Besprechung erklärt, jeder Schriftsteller könne eine zusätzliche Geschichte über den ‚Mechanismus‘ der eigentlichen Geschichte schreiben und würde auf diese Weise einen „alles verzehrenden, authentischen“⁴⁶⁷ Roman erschaffen. Unamunos Einwand, ein Roman müsse stets „organismo y no mecanismo“⁴⁶⁸ sein, greift Azorín auf, wenn er seine Dichterfigur Vargas den zitierten Prolog mit dem apodiktischen *Complacerse en lo inorgánico* beginnen lässt. Die Position am Anfang des rezeptionsleitenden Paratextes unterstreicht dabei die Relevanz der Aussage. Auch bei Pirandello, mit dem sich Azorín eingehend befasst hat, findet sich eine ganz ähnliche Semantik: „Ma appunto questo caos, organico e naturale, io dovevo rappresentare; e rappresentare un caos non significa affatto rappresentare caoticamente, cioè romanticamente.“⁴⁶⁹

Das ausgediente Ordnungsmodell, von dem der ‚Autor‘ spricht, kann sich, wie die bisherige Forschung meint, auf das realistische Erzählen beziehen, doch ist

⁴⁶⁴ Azorín: *Félix Vargas – Superrealismo*, a.a.O., S. 113 (Kursiva im Original).

⁴⁶⁵ Auf *Félix Vargas* soll hier nicht der Schwerpunkt liegen – metaleptisch ist in diesem Text ausschließlich der Prolog. Domingo Ródenas de Moya hat dem Roman eine exzellente Einleitung vorangestellt (Ródenas de Moya: *Introducción*, a.a.O.).

⁴⁶⁶ Siehe oben, Kap. 2.2.1.

⁴⁶⁷ Zit. in Unamuno: *Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 184: „novela veraz, auténtica“.

⁴⁶⁸ Unamuno: *Cómo se hace una novela*, a.a.O., S. 184.

⁴⁶⁹ Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, a.a.O., S. 32 (Vorwort zu den *Sei personaggi*).

dies gewiss nicht die einzig mögliche Interpretation. Vielmehr stellen *Félix Vargas* und *Superrealismo* einen weiteren Schritt in der Abgrenzung von etablierten Erzählkonventionen *innerhalb* der spanischen Moderne dar. Um die Innovationen in Azoríns Schreiben erfassen zu können, muss als Bewertungshorizont daher nicht nur ein vermeintlich überkommenes realistisches Erzählen herangezogen werden (das im Übrigen, soviel wurde ja bei Galdós deutlich, weit komplexer ist als die Handbücher dies vermitteln), sondern auch ein klassisch-modernes, wie es bei Unamuno vorliegt. Der Unterschied zwischen dessen Abgrenzung von als konventionell wahrgenommenen Erzählformen und jener Azoríns ist ein qualitativer, der sich als Ergebnis der bereits beschriebenen *aemulatio*-Dynamik um die Metalepse formulieren lässt. Mithilfe metaleptischen Erzählens, das Unamuno zur Vertextung eines grundlegenden ontologischen Zweifels an der Realität anwendet, erkundet Azorín alle Facetten literarischen Schreibens auf Sender- wie Empfängerseite und konsolidiert dabei eine Tendenz, die allen hier betrachteten Autoren der Zwanziger- und Dreißigerjahre eigen ist: Die Obsession des Schreibaktes.⁴⁷⁰ Unamunos, aber auch Verdaguers Krise des Ichs wird bei ihm zur Krise des Textes, die sich auflöst durch das Simulakrum von dessen eigener Produktivität – eben aus einer Generatorentechnik, die jener aus *Nouveau roman* und *Tel Quel* nicht unähnlich ist. In diesem Sinne lässt sich Azoríns Erzählen tatsächlich, wie Risco es tut, an das Schreiben der *Nouveaux romanciers* annähern. Die Provokation, die in dieser These liegt, wird abgeschwächt, vergegenwärtigt man sich die Erscheinungsdaten der Romane: Risco macht zu Recht darauf aufmerksam, dass eine Textsammlung wie Nathalie Sarrautes *Tropismes* bereits 1939 erschienen sei – vor *El escritor* und *Capricho*. Doch stellt diese Beobachtung keine Erklärung für die Innovationen in einem Text wie *Superrealismo* dar. Erhellender wirkt der Blick auf Azoríns Aktivitäten als Kritiker: In die Zeit von *Félix Vargas* und *Superrealismo* fällt nämlich die intensive Auseinandersetzung Azoríns mit Pirandello und dessen Rezeption in Frankreich, deren Ergebnisse – u. a. die Abwertung der Auto-

⁴⁷⁰ Dies hat zuerst Leon Livingstone beobachtet, der bereits 1970 erklärte: „Las novelas de Azorín [...] se desarrollan alrededor de un tema básico: la naturaleza del arte y en particular de la novela“ (Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, a.a.O., S. 13). Seine generelle Annahme, dass „[I]a acción recíproca entre ilusión y realidad“ das „tema central del arte de Azorín [...]“ (ebd., S. 32) seien, erfasst die spezifische Differenz zwischen Autoren wie Unamuno oder Verdaguer und Azorín nicht. Zu der genannten Differenz zwischen Unamuno und Azorín scheint es mir durchaus auch hinsichtlich der in den Text hineingeschriebenen Leserrollen zu kommen, was Riscos Einschätzung widerspricht, der Azoríns Potenzial gemessen an Ricardou und *Tel Quel* relativiert: „Azorín también fuerza al lector a completar su creación [...], pero no de la misma manera. El lector de Azorín llena blancos, pone nexos, desarrolla historias apenas apuntadas, remata o redondea, pero siempre dentro de una órbita semántica estrechamente coherente. Azorín es siempre claro en sus intenciones – a veces demasiado –, por lo cual en este aspecto no es mucha la libertad que concede al lector“ (Risco: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, a.a.O., S. 99).

rität von Text, die Auflösung literarischer Gattungen, das Streben nach Verfremdung und die Konzentration auf den literarischen Produktionsprozess – sich in Azoríns neuer Schreibweise niederschlagen. Im Zuge dieser diversifizieren sich die Funktionalisierungsmöglichkeiten der Metalepse ungemein: Der Autor schöpft das Potenzial präsentischen Erzählens⁴⁷¹ in *Superrealismo* erstmals wirklich aus, und zwar in eine Richtung, die ihn von modernen Vorgängern absetzt: Mit einer pseudo-performativen Erzählhaltung, in der die logischen Ebenen von *discours* und *histoire* kaum mehr unterscheidbar sind, schafft er Texte, die in ihrer jeweiligen Beschaffenheit und Stoßrichtung nicht mehr einer klassisch-modernen, sondern einer spätmodernen Programmatik folgen. Azorín ist in dieser Hinsicht Avantgarden wie spätmodernen Autor:innen weit näher, als Ernesto Giménez Caballero es uns in seinem *Universo* glauben machen möchte, und von den Acht- und neunzigern weiter entfernt, als es die Forschung bisher herausgearbeitet hat. Mit dem Funktionszuwachs der Metalepse in seinen *nuevas obras* regt Azorín daher grundsätzliche Überlegungen zu Differenzierungsmöglichkeiten einer spanischen Moderne an.

⁴⁷¹ Der Gebrauch des Präsens zeigt sich wohl am virtuosesten in *Pueblo* (1930), einem Roman, der noch auf eine kritische Edition wartet. Hier wird das präsentische Erzählen, das schon in *Doña Inés* angewandt wurde, radikal weiterentwickelt. Die Technik, durch extrem fokussierte Detailbeschreibungen die eigentliche Handlung zurücktreten und letztlich nicht mehr rekonstruierbar werden zu lassen, entspricht ziemlich genau der Erzählweise, die wir aus Robbe-Grilletts *Jalousie* kennen.

6 Statt einer Schlussbemerkung: Epochisierungsprobleme (Moderne, Spätmoderne, Avantgarde)

Anhand von Azoríns *Superrealismo* lässt sich innerhalb der Proliferation metaleptischen Erzählens in Spanien nicht nur ein quantitativer, sondern auch ein qualitativer Unterschied feststellen. Dieser, wie auch die in der gesamten Arbeit aufgezeigten Entwicklungen des Verfahrens in Form und Funktion, lassen sich nutzbar machen für die Beantwortung der übergeordneten Frage, wie man den spanischen ‚Avantgarderoman‘ – der hier nicht ohne Grund ausschließlich in Anführungszeichen erscheint – literaturhistorisch einzuordnen hat. Dabei geht es dezidiert nicht um ein Referat der verschiedenen, und ohnehin kaum zu überblickenden, Forschungspositionen zum spanischen, spanischsprachigen, europäischen oder gar globalen Modernismus.⁴⁷² Vielmehr dienen zum Abschluss dieser Arbeit einige gezielte Bemerkungen zum Verhältnis von *Epochen* und *Verfahren* (1) dazu, das hier diskutierte Korpus innerhalb einer Makroepoche der literarischen Moderne klarer zu umgrenzen (2) und in diesem Zuge auch die Verwendung des Avantgarde-Begriffs für die untersuchte Prosa kritisch zu hinterfragen (3).

(1) Epochenbezeichnungen sind heuristisch notwendig, doch in der hispanistischen Literaturwissenschaft erscheinen sie gleich so zahlreich, dass aus denselben heuristischen Erwägungen heraus ihre Reduktion nottut. Besonders für das 20. Jahrhundert fällt auf, wie Literaturgeschichte anhand gänzlich disparater Kategorien periodisiert wird: Mikro- und Makro-Epochenbegriffe (*modernidad, edad de plata*) vermischen sich mit ästhetischen Kategorien (*arte nuevo, Ismen* aller Art), von denen nicht klar ist, ob sie eher als Strömung oder als Bewegung aufzufassen

⁴⁷² Für die Forschungsgeschichte zum Konzept der Moderne/des Modernismus sei vielmehr auf Astradur Eysteinnsson: *The Concept of Modernism*, Ithaca/London 1990, verwiesen, eine Studie, die die Genese und Problematik dieses Epochenbegriffs detailliert nachzeichnet und die Domingo Ródenas de Moya acht Jahre später (wie auch Peter V. Zima: *Moderne/Postmoderne*, Tübingen/Basel ²2001 [¹1997], S. 241–255) in seiner Problematisierung von Modernismus und Avantgarde für den spanischen Kontext heranzieht (Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 23–112, insb. S. 55–71 [*El lugar de la vanguardia*]).

sind, und unter denen der *modernismo* gleichzeitig als ästhetische Kategorie, Bezeichnung eines Zeitraums sowie als Name einer Mikro-Epoche figuriert.⁴⁷³ Hinzu kommt der spanische Sonderfall der Generationen, die streng genommen höchstens historische Personenkonstellationen bezeichnen können, ähnlich eines Kreises von Literat:innen. Tatsächlich aber wird in der spanischen Literaturgeschichtsschreibung ‚Generation‘ (teil)identisch mit ‚Strömung‘ verwendet, und Begriffe wie ‚Generation von 1898‘ überdies derart ikonisch angeführt, dass man Gefahr läuft, sie als Epochenbegriffe misszuverstehen. Insgesamt kommt es also zu einer Vermischung der Kategorien ‚Epoche‘ und ‚Zeitraum‘, der Klaus W. Hempfer entgegenzuwirken versucht:

‚Epochen‘ sind theoretische Konstrukte, die auf ‚Zeiträume‘ als chronologische Einheiten anwendbar sind; sie basieren auf der Rekonstruktion von Merkmalskomplexionen, die sich synchron und/oder diachron von anderen Merkmalskomplexionen unterscheiden lassen; sie können in einem bestimmten Zeitraum eindeutig dominierende Charakteristika benennen oder aber Merkmalskomplexionen, die entweder in Konkurrenz zu anderen stehen oder schlicht auf gänzlich Unterschiedliches abheben, d. h. sich nicht ausschließen. [...] Wie ‚Epochen‘ sind auch ‚Strömungen‘, sofern man diese Unterscheidung überhaupt vornehmen will, notwendig theoretische Konstrukte, die gleichermaßen auf Zeiträume angewendet werden können wie Epochen. Sie implizieren allerdings [...] einen weniger umfassenden Anspruch als traditionelle Epochenbegriffe.⁴⁷⁴

Die jüngere hispanistische Forschung erkennt mehrheitlich eine *modernidad* im resteuropäischen Sinne an, als deren Teil sie ‚den‘ *modernismo*, verschiedene *modernismos*, die *Ismen*, ‚die‘ *vanguardias* (als historische Avantgarden Spaniens und Lateinamerikas) oder ‚eine‘ *vanguardia* (als Sammelbegriff) identifiziert. José-Carlos Mainer *edad de plata* grenzt in diesem Sinne einen Zeitraum ein, der einen Teilbereich dessen abdeckt, was den ästhetischen Regeln der Moderne folgt. Anstatt nun aber, wie etwa Mecke⁴⁷⁵ oder Zima fordern, den Modernismus als transnationales Phänomen *in seiner Diversität* anzuerkennen und die spanische

⁴⁷³ Ferner kommt es, wann immer von *modernismo* die Rede ist, auch zu Missverständnissen, die (Falsch-)Übersetzungen geschuldet sind. Juan Manuel Bonets Warnung in der Einleitung zu seinem *Diccionario de las vanguardias en España* ist dahingehend bezeichnend: „Una observación terminológica, para los amigos anglosajones, portugueses y brasileños en cuyas manos caiga este libro: cuando se encuentren con las palabras ‚modernismo‘ o ‚modernista‘, no traduzcan literalmente, que en nuestro idioma esas palabras no quieren decir ‚vanguardismo‘ o ‚vanguardista‘, sino única y exclusivamente ‚simbolismo‘ o ‚simbolista““ (Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*, a.a.O., S. 13).

⁴⁷⁴ Hempfer: *Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 227.

⁴⁷⁵ Mecke: *Literatura española y literatura europea*, a.a.O.

Literatur als einen seiner integralen Bestandteile zu begreifen, der *andere* Antworten auf *dieselben* modernistischen Fragen findet,⁴⁷⁶ hält sich die Forschung mit dem Vergleich einzelner, bereits kanonisierter Teilbereiche des Modernismus auf. Paradigmatisch hierfür stehen die Vergleiche der historischen Avantgarden: Wenn man, vom französischen Kanon ausgehend, den Surrealismus zum „dominierenden Charakteristikum“ eines Zeitraums macht, dann lautet die Schlussfolgerung zwangsläufig, dass Spaniens Surrealismus kein ‚richtiger‘ ist. Schon die Natur der Fragestellung führt zudem dazu, dass die Entwicklungen, die sich stattdessen dort abspielen, unsichtbar bleiben. Umgekehrt hilft es nicht, von spezifisch spanischen Gegebenheiten auszugehen – etwa von der ‚Generation von 1927‘ oder dem *ultraísmo* – und diese als Sonderwege, gleichsam der gesamt europäischen Entwicklung enthoben, zu behandeln. Auch aus einem solchen Blickwinkel werden sich die Pyrenäen wieder als unüberwindbare kulturelle Grenze zeigen.

Sinnvoller erscheint es, zunächst von dem Minimalkonsens darüber auszugehen, dass Literatur in Spanien, wie im Rest Europas, zwischen dem Anbruch des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts und der Mitte des 20. Jahrhunderts mit Erzählweisen bricht, die gemeinhin realistischem Erzählen zugerechnet werden, ihren Innovationsdrang in Form und Inhalt vermehrt betont und diese (ästhetische) Reflexion zu einem dominanten Charakteristikum ihrer Zeit ausbaut. Innerhalb einer Makroepoche der Moderne kommt es hier also zu einem Bruch: Die Moderne beginnt, „zentrale Gedanken der Aufklärung und des Rationalismus (z. B. den Gedanken der Wahrheit und der eindeutigen Begrifflichkeit) in Frage zu stellen“⁴⁷⁷ und wird als Modernismus zur Kritik ihrer selbst.

Weit intrikater als die Frage nach dem Beginn eines solchen Modernismus ist im vorliegenden Kontext die Periodisierung dessen, was auf ihn folgt. Für Zima stellt der *Modernismus als Kritik der Moderne* bereits eine Spätmoderne dar:

Während der Modernismus als Spätmoderne z. B. die Frage nach dem Subjekt und dessen Identität von der Romantik und dem Realismus erbt (man denke an den Bildungsroman Balzacs, Kellers, Goethes), wird diese Frage in der Postmoderne zu einer Randerscheinung; sie wird – zumindest tendenziell – von der Frage nach der Wirklichkeit als Umwelt abgelöst.⁴⁷⁸

und später:

⁴⁷⁶ So erklärt Zima etwa zur Generation von 1898, sie sei „in jeder Hinsicht als *modernistisch im allgemeinen Sinn* zu bezeichnen, weil sie einerseits die Krise der kulturellen Werte und des individuellen Subjekts in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen stellte, andererseits nachhaltig von Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard sowie von europäischen und lateinamerikanischen Modernisten (Darío, Martí) beeinflusst wurde“ (Zima: *Moderne/Postmoderne*, a.a.O., S. 29, meine Herv.). Die „Beeinflussung“ impliziert hier freilich schon wieder eine Hierarchie, die Zimas eigentlicher These widerspricht.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 28.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 38.

Wie können nun Moderne, Modernismus und Postmoderne als Kultur- und Wertproblematiken konstruiert werden? Zunächst erscheint es wichtig, darauf hinzuweisen, daß die Moderne als Neuzeit und die Postmoderne als Nachkriegszeit (seit etwa 1950) verschiedenen Größenordnungen angehören. Denn die Moderne, die zahlreiche Soziologen und Philosophen [...] recht pauschal mit Aufklärung und Rationalismus identifizieren, ist zu lang und zu heterogen, um mit der Postmoderne kontrastiv verglichen werden zu können. Dies ist der Grund, weshalb im folgenden [...] vor allem der *Modernismus als Spätmoderne* (1850–1950) mit der *postmodernen Problematik* konfrontiert wird.⁴⁷⁹

Der *Nouveau roman* gilt in diesem Modell, wie in zahlreichen anderen Periodisierungsmodellen auch, als postmodern. An dieser Stelle wird deutlich, dass divergierende Einschätzungen darüber existieren, welche ästhetischen Entwicklungen jeweils als so dominant einzuschätzen sind, dass sie eigene Mikro-Epochen rechtfertigen. Für Zima sind dies „Kultur- und Wertproblematiken“. Geht man in diesem Sinne davon aus „daß die postmoderne Literatur gegen die metaphysischen Reste der Moderne im Modernismus aufbegehrt“⁴⁸⁰, dann leuchtet seine Einschätzung ein.⁴⁸¹ Entscheidet man sich aber, bei der Identifikation epochisierungsrelevanter Dominanten besonders die formale Beschaffenheit, d. h. die den Texten zugrundeliegenden Verfahren zu berücksichtigen, lässt sich die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts auch anders periodisieren.⁴⁸²

Geht man für die französische Literatur davon aus, dass ein grundsätzlicher Zweifel an der Darstellbarkeit von Welt mit *Nouveau roman* und *Tel Quel* zu einem Zweifel auch an den Mitteln der Darstellung eskaliert, kommt es innerhalb dessen, was Zima Spätmoderne nennt, zu einem Sprung. Die Literatur der Fünfziger- und Sechzigerjahre treibt typisch modernistische Fragestellungen weiter, indem sie das Misstrauen dem eigenen Darstellungsprozess gegenüber nicht nur ausstellt, sondern es narrativ ausgestaltet und literarisch kultiviert. Hier nun liegt in einer text- und verfahrenorientierten Periodisierung die eigentliche *Spätmoderne*, die noch lange keine *Postmoderne* ist. „Spätmodern“ ist als Begriff dabei alles andere als ideal, impliziert er doch die von Eysteinsson und Hempfer kritisierte Teleologie von Phasen, die sich um eine idealtypische Realisierung einer

479 Ebd., S. 40 (Herv. im Original).

480 Ebd., S. 238 (Herv. aufgehoben).

481 „Für die existentiellen Probleme Malraux', Sartres oder Camus' haben *nouveaux romanciers* wie Robbe-Grillet oder Ricardou nicht mehr als ein mitleidiges Lächeln übrig“ (ebd.).

482 Auch Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista*, a.a.O., S. 83–90, bezieht sich über Brian McHale auf Tynjanovs Idee einer literarischen Evolution und einer Dominante, die für ihn im Modernismus eine „dominante autorreferencial“ ist. Dem ist beizupflichten, allerdings sind nahezu alle Strömungen innerhalb der literarischen Moderne dominant autoreferentiell, sodass dieser Tatbestand allein als Distinktionskriterium nicht ausreicht. Vielmehr müssen unterschiedliche Formen der Autoreferentialität voneinander abgegrenzt werden.

Epoche anordnen.⁴⁸³ Der Unterschied zwischen modern (d. h. „dem literarischen Modernismus zuzurechnen“) und spätmodern bedeutet allerdings weder eine Teleologie noch eine Abwertung, die Spätmoderne ist keine Verfallsstufe einer paradigmatischen (Hoch-)Moderne. Vielmehr rückt der Schwerpunkt des poetologischen Programms vom Ausstellen der Konstruktivität von Welt auf das Ausstellen der Konstruktivität von Text.⁴⁸⁴

Die vorliegende Arbeit hat die Metalepse in ihrer Variabilität untersucht. Nun gilt es abschließend, die Befunde der Romantextanalysen mit dem übergeordneten Erkenntnisinteresse der Systematisierbarkeit eines bisher nur unzureichend erschlossenen Textkorpus zusammenzubringen. Wie in der Einleitung zu *Verfahren* und *Effekten* ausgeführt, wird hier davon ausgegangen, dass Verfahren bestimmte Konjunkturen haben, die sich insbesondere in ihrer Funktionalisierung zeigen. Diese Konjunkturen von Funktionalisierungen können als epochisierungsrelevante Parameter herangezogen werden – anders als die Verfahren selbst, die transhistorisch sind. Metaleptisches Erzählen, das – wie der Modernismus insgesamt – in besonderem Maße die Relation von Text, Schrift und Welt problematisiert, ist daher geeignet, Entwicklungen innerhalb der Moderne anhand von Bruchstellen in Form sich ändernder Funktionalisierungen sichtbar zu machen. Dabei geht es weniger um die Definition einer spanischen Moderne als um das Erfassen der Ausdifferenzierung des literarischen Systems in einem bestimmten Zeitraum, der dann gegebenenfalls benannt werden kann. Die Metalepse als „signifikante Ähnlichkeit“⁴⁸⁵ zwischen den Texten und als Teil einer „Merkmalskomplexion“, zu der auch die hier nur am Rande betrachteten Verfahren wie die *mise-en-abyme* oder die pseudo-performative Nutzung des Präsens gehören,⁴⁸⁶ ermöglicht eine Neuverortung der Begrenzungen dieser Systeme.

⁴⁸³ Siehe für diesen Kritikpunkt Eysteinsson: *The Concept of Modernism*, a.a.O., S. 146, und Hempfer: *Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 249.

⁴⁸⁴ Ich orientiere mich hier an Christina Schaefer's Periodisierung des Romanwerkes von Alain Robbe-Grillet (Schaefer: *Konstruktivismus und Roman*, a.a.O., S. 274).

⁴⁸⁵ Ich folge dabei abermals Hempfer: *Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 238: „Epochisierung ist solchermaßen die Konstruktion synchroner Systeme auf der Grundlage von sich in bestimmten Zeiträumen vollziehenden diachronen Prozessen, in denen Texte produziert werden, die untereinander wie auch immer geartete, aber gleichwohl ‚signifikante‘ Ähnlichkeiten aufweisen. Epochenbegriffe müssen als ‚Ordnungsprinzipien‘ natürlich distinktiv sein, weil sich sonst weder ein Wandel noch kein Wandel und auch nicht die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen konstatieren lässt, doch bedeutet dies gerade nicht, dass sich ‚Epochen‘ als ‚diskrete‘ Einheiten auf der Zeitachse abbilden lassen müssen, auch wenn dies natürlich der Fall sein kann. *Es ist wiederum die Trennung von ‚Zeitraum‘ und ‚Epoche‘, die es ermöglicht, ‚Epochen‘ als distinktive synchrone Systeme von Gliederungen der chronologischen Ebene zu unterscheiden und damit zugleich die Frage nach dem Verhältnis von ‚Kontinuität‘ und ‚Bruch‘ neu anzugehen*“ (meine Herv.).

⁴⁸⁶ Eine zusammenführende Untersuchung dieser verwandten Verfahren wäre der nächste Schritt, um die hier anhand von metaleptischem Erzählen vorgetragene Argumentation weiter zu substantiieren.

(2) Die meisten der hier analysierten Texte lassen sich als klassisch-moderne beziehungsweise modernistische lesen: In der skizzierten Dynamik einer *aemulatio* von Unamuno und Pirandello zeichnen Autoren wie Domenchina, Bacarisse oder Verdaguer typisch modernistische (Anti-)Helden, die als Subjekte an Stabilität verlieren und an der Realität ihrer Umwelt zweifeln. Innerhalb dieser Darstellung klassisch-moderner/modernistischer Problematiken verbindet die Autoren, was – vorbehaltlich weiterer Überprüfung und im Bewusstsein um die Problematiken des allzu oft bemühten spanischen Sonderwegsdiskurses – als Spezifikum des spanischen Teilbereichs eines transnationalen Modernismus betrachtet werden kann: die obsessive Fokussierung des Schreibaktes und die Thematisierung von literarischer Welterschöpfung. Die Autoren variieren Erzählhaltungen und markieren deutlich einen Anspruch auf formale Innovation, überwinden jedoch das Erzählen, wie Unamuno oder Pirandello es vorgeführt haben, nicht: Genau wie diese *erzählen* sie nämlich und rütteln – mit Ausnahme vielleicht von Verdaguer in *Un intelectual y su carcoma* – nicht am System der erzählerischen Vermitteltheit. An der Metalepse lässt sich dies ablesen: Genau wie Unamuno und Pirandello thematisieren die genannten Autoren den Anspruch einer Simultaneität und Kontiguität von *histoire* und *discours*, schaffen es durch diese Diskursivierung aber letztlich nicht, sich einer solchen (zumindest asymptotisch) zu nähern.

Anders bei Azorín: In *Superrealismo* destabilisiert dieser, verstärkt durch eine gezielte Nutzung des Präsens, das Gefüge von *histoire* und *discours*, wenn er die Metalepse zu einer Generatorentechnik ausbaut und seinen Protagonisten, vermeintlich frei von jedweder erzählerischen Vermitteltheit, mit dessen Figur interagieren lässt. Den von Unamuno und dessen Gefolgschaft immer wieder *diskursivierten* Anspruch auf einen Kollaps des raumzeitlichen Gefüges der Erzählung *realisiert* er auf pseudo-performative Weise. Diese Beobachtung führt zu einer doppelten Konsequenz, stellt sie doch nicht nur ein durch Autoren wie Unamuno oder Ramón Gómez de la Serna geprägtes, ziemlich statisches Bild des spanischen Modernismus infrage. Sie kratzt auch an der immer noch verbreiteten Vorstellung, bei Azorín handele es sich um einen paradigmatischen Achtundneunziger: Azorín als Autor von *Superrealismo* jedoch steht, provokant und anachronistisch formuliert, Philippe Sollers näher als Ángel Ganivet – und kann damit teilweise als spätmodern gelten. „Teilweise“, weil nur Texte sinnvoll literarischen Epochen zugeordnet werden können (nicht aber Personen) und man an Azorín beispielhaft sieht, dass das Gesamtwerk einer Person nicht zwangsläufig in ein und dieselbe Epoche gehören muss.

Während Azorín also illustriert, dass der Modernismus sich kurz vor und nach dem Bürgerkrieg in bisher wenig bekannter Weise diversifiziert, regt Galdós' *Amigo Manso* zum Nachdenken über den Beginn modernistischen Erzählens an. Galdós' Roman zeichnet sich nicht einfach durch einzelne metaleptische Formulierungen aus, sondern durch einen hochgradig metafikionalen Rahmen, in dem uns der Protagonist von seiner schmerzhaften Geburt aus der Tinte des Autors heraus berichtet und mit seinem Kommentar „yo no existo“ metaleptisches Figurenbewusstsein zeigt. Dieser Anfang – wie auch das Ende der Geschichte, das

Manso nach seinem Tod erzählt – überraschen auch heute noch in einem ‚realistischen‘ Roman und demonstrieren den Facettenreichtum realistischen Erzählens. 1882 erreichte *El amigo Manso* hingegen kaum Aufsehen: Die zeitgenössischen Besprechungen des Romans kommentieren die metafictionalen Elemente nicht, sondern harmonisieren den Text mit ihren impliziten Normen, was zeigt, dass die Metalepse in ihrer fiktionkritischen Funktion – und diese hat sie bei Galdós – eben noch nicht als Teil einer ‚Epochendominante‘ anzusehen ist, sondern als Verfahren in einem frühen Schwellentext. Unamuno hingegen trifft etwas mehr als drei Jahrzehnte später mit *Niebla* ins Schwarze, verschweigt allerdings seine Anleihen bei Galdós.

(3) Illustrieren *El amigo Manso* und *Superrealismo* also gleichermaßen, dass Epochengrenzen nie klar zu ziehen sind und dass Schwellentexte ein besonderes Interesse bieten, bleibt zu erörtern, wie das Teilkorpus modernistischer Narrativik nach *Niebla*, das in dieser Arbeit ja ebenfalls betrachtet wurde, sinnvoll zu benennen ist. Dagegen, es als *novela de vanguardia* zu bezeichnen, sprechen zwei gute Gründe – ein historischer und ein systematischer.

Historisch gesehen handelt es sich bei *vanguardia* in Spanien zwar um eine Selbstbezeichnung, aber um eine äußerst kurzlebige. Guillermo de Torre verwendet den Begriff 1925 im Titel seiner Studie *Literaturas Europeas de Vanguardia*, doch bezieht er ihn in erster Linie auf die Lyrik und im Besonderen auf die heute ‚historischen‘ benannten Avantgarden: Kubismus, Dada, Futurismus. *Creacionismo* und *Ultraísmo* als Phänomene des spanischsprachigen Raumes behandelt er mit Blick auf die Lyrik, nicht auf die Narrativik. Schon fünf Jahre später, 1930, initiiert Miguel Pérez Ferrero in der *Gaceta Literaria* eine vier Hefte umfassende Umfrage, in der auch jene Autor:innen zur Sprache kommen, die für gewöhnlich der *novela de vanguardia* zugeschlagen werden. Dass ‚vanguardia‘ als Begriff 1930 bereits völlig ausgehöhlt war, belegen Pérez Ferreros einleitende Worte:

Hace tiempo que flotaba esta encuesta en el ambiente literario español. Hace tiempo, porque el concepto „vanguardia“, en lugar de apagarse tras las primeras manifestaciones de un arte en las bocas ajenas, que muchas veces – la mayoría –, lo piensan y lo dicen sin sentido de la adecuación.

Hoy, a todo lo que extraña, lo que choca, se le ha dado en llamar, por sistema y sin conocimiento, „vanguardia“. Pero también no a lo que extraña o choca, sino a lo que no consigue una realidad artística y, en ocasiones, política.⁴⁸⁷

Giménez Caballero antwortet, wie andere der befragten Autor:innen, eine *vanguardia* sei nun nur noch im politischen Bereich möglich – sein Faschismus ist

⁴⁸⁷ Verschiedene Autor:innen (Einleitung Miguel Pérez Ferrero): *Una encuesta sensacional – ¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Gregorio Marañón, Giménez Caballero, José Bergamín, José Morena Villa, Rosa Chacel, Valentín Andrés Álvarez, Jaime Ibarra*, in: *La Gaceta Literaria* (01.06.1930), S. 1–3, hier S. 1. In der Bibliographie sind der Vollständigkeit halber alle vier Ausgaben der Umfrage aufgeführt – sie stellen ein wertvolles Dokument für das zeitgenössische Verständnis der Avantgarde-Bewegungen in Spanien dar.

hinlänglich bekannt.⁴⁸⁸ José Bergamín erklärt den Begriff für „una noción incongruente, impertinente“⁴⁸⁹, Benjamín Jarnés antwortet ausweichend, Avantgarden existierten natürlich, insofern man über sie spreche, leitet dann aber zur politischen *avanzada* über.⁴⁹⁰ Mauricio Bacarisse hält den *vanguardismo* für einen

mal microbio para una juventud verdadera, cronológica y físicamente considerada. Propende a la restricción. Siempre se alude y adula a media docena de idolillos a los que se encumbra, envanece y estruja en su producción con propósito de llegar a compartir el prestigio y ventajas que disfrutaban. Y esto es antijuvenil, antiartístico e inmoral. Pero en la más baja acepción, no deja de ser político.⁴⁹¹

Am Ende der Umfrage fasst Pérez Ferrero zusammen:

La vanguardia literaria para unos ha sido como el modernismo, como el neoclasicismo...: vueltas al volante para no sucumbir en la estupidez ambiente de finales del XIX. Para otros ha significado, simplemente, cobijo de tontos y bandera de aprovechadores. Para los de más allá, expresión carente de sentido en las lides literarias; o expresión irónica para zurrar a literatos de última hora; o palabra marcial utilizada por señoritos alfeñiques, o por juventudes deportivas, según el opinante.⁴⁹²

Während die *vanguardia* in Form einer *avanzada* immer weiter zum politischen Kampfbegriff gerät, entfernt sich das Konzept zusehends von der eigentlichen literarischen Debatte. Allein die Umfrage in der *Gaceta Literaria* verdeutlicht hinreichend, dass 1930 der Begriff der Avantgarde keineswegs mehr klar definiert war. Warum also sollte man Romane, die um 1930 oder danach erscheinen – mithin die Mehrheit der hier analysierten Texte – noch *novela de vanguardia* nennen?

Weit relevanter als die Problematik der Selbstbezeichnung (diese könnte ja ungeachtet ihres Verschwindens unter Zeitgenossen heute als die sinnvolle erscheinen) ist die systematische: Es dürfte mittlerweile als Konsens gelten, dass die

⁴⁸⁸ „En el mundo literario, del arte y de las letras, ha existido. Ya no existe. El momento actual es la llegada de todas las retaguardias. De los *reservistas*. En España sólo queda el sector específicamente político, donde la vanguardia (audacia, juventud, subversión) puede aún actuar“ (ebd. [hier Ernesto Giménez Caballero, Herv. im Original]).

⁴⁸⁹ Ebd. (hier José Bergamín).

⁴⁹⁰ Verschiedene Autoren (hier Benjamín Jarnés): *Una encuesta sensacional – ¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, E. Salazar y Chapela, R. Ledesma Ramos, Mauricio Bacarisse, Agustín Espinosa, Samuel Ros y Luis Gómez Mesa*, in: *La Gaceta Literaria* (01.07.1930), S. 3–5, hier S. 3.

⁴⁹¹ Ebd. (hier Mauricio Bacarisse), S. 4.

⁴⁹² Miguel Pérez Ferrero: *Breve resumen a una encuesta*, in: *La Gaceta Literaria* (01.08.1930), S. 3.

Avantgarden als Bewegungen Teil des Modernismus sind und keine parallele Erscheinung zu diesem.⁴⁹³ Wie oben dargelegt, sollte unbedingt vermieden werden, ‚Modernismus‘ als Epochenbegriff mit ‚Avantgarde‘ als (Selbst-)Bezeichnung verschiedener Bewegungen zu mischen. Zu weit weniger terminologischer Verwirrung kommt es daher, wenn man die Romane der Zwanziger- und Dreißigerjahre als dem Modernismus (sp. *modernidad*, nicht *modernismo*) beziehungsweise der Spätmoderne (im oben ausgeführten Sinne)⁴⁹⁴ zugehörig nennt und den Begriff *vanguardismo* oder *vanguardias* – in einem nächsten Schritt auch deren Übertragung ins Deutsche als ‚spanische Avantgarden‘ – für tatsächliche Bewegungen reserviert, die den etablierten Definitionen der historischen Avantgarden entsprechen.⁴⁹⁵

⁴⁹³ Astradur Eysteinnsson: *The Concept of Modernism*, a.a.O., S. 145, zitiert Malcolm Bradbury und James Farlane: „[T]he movement principle was an essential constituent of Modernism, a basic part of its cohesion and its evolution.“ Auch Zima ist zuzustimmen, wenn er erklärt: „Nur wer den Modernismus auf einen seiner Aspekte wie Konservatismus, geschlossene Form oder Autonomieästhetik reduziert, wird einen Gegensatz zwischen ihm und der Avantgarde konstruieren können“ (Zima: *Moderne/Postmoderne*, a.a.O., S. 274). Obwohl Ródenas de Moya: *Los espejos de novelista*, a.a.O., S. 55–71, in seiner überzeugenden Einleitung zwischen „Modernidades“ und „Modernismos“ unterscheidet und die Avantgarde deutlich von der Moderne abgrenzt (nämlich im Sinne Eysteinnssons als *Teilbereich* dieser), entschließt er sich dennoch, durchgehend von einer *novela de vanguardia* zu sprechen.

⁴⁹⁴ Es bleibt die Frage, wie sich ein solchermaßen verwendeter Spätmoderne-Begriff ins Spanische übersetzen ließe: *modernidad tardía* könnte hier als Terminus vielleicht anschlussfähig sein.

⁴⁹⁵ Beispielsweise der des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft*: „Sammelbegriff für Kunstströmungen des 20. Jhs., die sich gegen die bürgerliche Kultur wenden und den traditionellen Kunstbegriff sprengen. Expl: Im weiteren Sinn bezeichnet Avantgarde alle künstlerisch und sozial ‚fortschrittlichen‘ Bewegungen der Vergangenheit, die sich gegen herrschende Verhältnisse richten. *Die künstlerischen Avantgarden im engeren Sinn sind multimediale und meist internationale Bewegungen programmatischen Charakters (,Ismen‘). Gemeinsam ist ihnen die Ablehnung des humanistischen Menschenbildes, der überkommenen Kunst- und Gattungsgrenzen sowie des organischen Kunstwerkes. Mit den Avantgarden werden alle Materialien und Verfahren kunstfähig und verschwimmt die Grenze zwischen Kunst und Leben“ (Georg Jäger: Art. *Avantgarde*, in: Weimar, Klaus u. a. [Hgg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A–G, Berlin/New York 2007, S. 183–187, hier S. 183–184, meine Herv.). Natürlich lassen sich Aspekte der hier analysierten Romane mit dieser Definition verbinden, deren Kernaussage sich aber kaum auf sie beziehen lässt. Man könnte einwenden, dass hier eine spanische Definition von *vanguardia/vanguardismo* herangezogen werden müsste, um den spanischen Texten keine deutschland- und frankreichzentrierte Sichtweise überzustülpen. Doch auch die spanischen Lexika definieren *vanguardia/vanguardismo* nicht im Sinne der hier analysierten Prosa, sondern entschieden über die *Ismen*, so*

Was Claudio Guillén zur Geschichte sagt, gilt auch für die Literaturgeschichte: „It exists only insofar as the historians have selected it and shaped it for us.“⁴⁹⁶ Periodisierungen sind Kanonisierungsprozessen unterworfen, und die Erschließung von Texten, die es aus den verschiedensten Gründen bisher nicht in den Kanon geschafft haben, vermag den Blick auf etablierte Periodisierungen zu verändern. Die Romane der spanischen Moderne und Spätmoderne sind solche Texte: Ein Grund mehr, sie weiter zu erschließen und auf diese Weise nicht nur Transgressionen von narrativen, sondern auch von vermeintlich statischen Epochengrenzen sichtbar zu machen.

z. B. Demetrio Estébanez Calderón: *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid ²2015 (¹2000), S. 591: „Término de carácter militar aplicado en Francia a un movimiento literario (*Littérature d'avantgarde*) que da origen a sucesivos ‚ismos‘ (dadaísmo, cubismo, surrealismo, etc.) interrelacionados con las artes plásticas, la música, el cine, etc. Su denominador común es la ruptura con la tradición estética anterior (realismo naturalista, simbolismo, etc.) y el espíritu pionero en la búsqueda de nuevas formas de expresión artística y literaria, así como el deseo de liberación (y de rebeldía iconoclasta): de las trabas morales, políticas y religiosas que impiden la emancipación y desarrollo integral del hombre.“

⁴⁹⁶

Zit. in Hempfer: *Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 225.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

- Ohne Autor: *Noticias generales*, in: *La Época* (21.03.1888), S. 3.
- Ohne Autor: *Lo que ha dicho Unamuno de Galdós*, in: *El Liberal* (15.02.1920), S. 3.
- Ohne Autor: *Estreno en Roma – „Fedra“ de Miguel de Unamuno*, in: *El Sol* [Madrid] (27.04.1923), S. 8.
- Ohne Autor: *Sección de Carteleras*, in: *La Voz* [Madrid] (03.05.1923), S. 6.
- Ohne Autor: *Gacetillas teatrales*, in: *La Voz* [Madrid] (22.10.1925), S. 7.
- Ohne Autor: *Estreno, de Jacinto Grau*, in: *La Gaceta literaria* (01.06.1928), S. 6.
- Ohne Autor: *Los libros nuevos (ojeada semanal)*, in: *El Sol* [Madrid] (29.12.1929), S. 2.
- Ohne Autor: *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia. Mauricio Bacarisse y la gloria póstuma*, in: *Ahora* [Madrid] (20.02.1932), S. 18.
- [Fadrique]: *Crónica teatral*, in: *La lectura dominical* (26.05.1928), S. 379–380.
- [Fadrique]: *Crónica teatral*, in: *La lectura dominical* (22.12.1928), S. 890.
- [,G.‘]: *Notas críticas*, in: *El Sol* [Madrid] (19.06.1929), S. 2
- [,Herce‘]: *Mauricio Bacarisse*, in: *Luz* [Madrid] (05.02.1932), S. 4.
- [,M. P. F.‘]: *Transeuntes literarios*, in: *La Gaceta literaria* (01.11.1928), S. 8.
- Verschiedene Autor:innen: *Una encuesta sensacional – ¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Gregorio Marañón, Giménez Caballero, José Bergamín, José Morena Villa, Rosa Chacel, Valentín Andrés Álvarez, Jaime Ibarra*, in: *La Gaceta Literaria* (01.06.1930), S. 1–3.
- Verschiedene Autor:innen: *Una encuesta sensacional – ¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Melchor Fernández Almagro, Antonio Marichalar, César M. Arconada, Jaime Torres Bodet, Ernestina de Champourcín y Enrique González Rojo*, in: *La Gaceta Literaria* (15.06.1930), S. 3–4.
- Verschiedene Autoren: *Una encuesta sensacional – ¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, E. Salazar y Chapelá, R. Ledesma Ramos, Mauricio Bacarisse, Agustín Espinosa, Samuel Ros y Luis Gómez Mesa*, in: *La Gaceta Literaria* (01.07.1930), S. 3–5.
- Verschiedene Autoren: *Una encuesta sensacional – ¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Eugenio Montes, José María Cossío, José Emilio Herrera*,

Claudio de la Torre, Teófilo Ortega, Felipe Ximénez de Sandoval, Rafael Laffon, Guillermo Díaz Plaja, José María Alfaro, Aparicio, Eduardo de Ontañón y Francisco Vighi, in: *La Gaceta Literaria* (15.07.1930), S. 3–4 und S. 15.

- Achard, Paul: *Pirandello pour écrire „Six personnages“ s'est-il inspiré d'une nouvelle de F. Anstey?*, in: *Comœdia* (17.12.1928), unpag.
- Acuña de Laiglesia, Rosario de: *El amigo Manso*, in: *El Liberal* (10.07.1882), S. 2.
- Alas, Leopoldo/Clarín: *El amigo Manso*, in: *El Día* (19.06.1882), S. 1–2.
- Alcázar Hernández, José: *El amigo Manso. Novela del Sr. Perez Galdós*, in: *Revista de España* 87 (1882), S. 374–375.
- Alfonso, Luis: *El amigo Manso. Por B. Perez Galdós*, in: *La Época* (28.08.1882), S. 1.
- Alsina, José: *Estrenos*, in: *La Nación* (19.05.1928), S. 4.
- Anstey, F. [Thomas Anstey Guthrie]: *Why I Have Given up Writing Novels. (A Personal Explanation.)*, in: Anstey, F.: *Salted Almonds*, Leipzig 1906, S. 102–120.
- Anstey, F. [Thomas Anstey Guthrie]: *Pourquoi j'ai renoncé à écrire des romans*, übers. von Louis Labat, in: Epuý, Michel (Hg.): *Anthologie des humoristes anglais et américains (Du XVII^e siècle à nos jours)*, Paris 1941 (1910), S. 325–338.
- Araquistain, Luis: *Del arte y de la vida: Pirandello, o En busca de tres pies al gato*, in: *La Voz* [Madrid] (18.01.1924), S. 1.
- Araquistain, Luis: *La batalla teatral*, Madrid/Barcelona/Buenos Aires 1930.
- Azorín [José Martínez Ruiz]: *El fracaso de los géneros*, in: *ABC* (20.11.1912), S. 6.
- Azorín [José Martínez Ruiz]: *La generación de 1898*, in: Azorín [José Martínez Ruiz]: *Obras completas*, Bd. 12: *Clásicos y modernos*, Madrid 1919, S. 233–255.
- Azorín [José Martínez Ruiz]: *El superrealismo es un hecho evidente*, in: *ABC* (07.04.1927), S. 9–10.
- Azorín [José Martínez Ruiz]: *Capricho*, Madrid 1943.
- Azorín [José Martínez Ruiz]: *Ante las candilejas*, in: Azorín [José Martínez Ruiz]: *Obras completas*, Bd. 9, hg. von Ángel Cruz Rueda, Madrid 1954, S. 25–184. [Artikelsammlung; die jeweiligen Ersterscheinungsjahre sind im Haupttext angegeben].
- Azorín [José Martínez Ruiz]: *El escritor*, Madrid ⁶1969 (1942).
- Azorín [José Martínez Ruiz]: *Lo invisible – Angelita*, hg. von César Oliva, Madrid 1998.
- Azorín [José Martínez Ruiz]: *Félix Vargas – Superrealismo*, hg. von Domingo Ródenas, Madrid 2001.
- Bacarisse, Mauricio: *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, Madrid/Barcelona 1931.

- Bacarisse, Mauricio: *Obras*, hg. von Jordi Gracia, Madrid 2004.
- Baeza, Ricardo: *Seis personajes en busca de autor*, in: *El Sol* (17.01.1924), S. 2.
- Baty, Gaston: *Le texte*, in: *La Chimère. Bulletin d'Art dramatique* 6 (Oktober 1922), S. 82–89.
- Baty, Gaston: *Le Masque et l'Encensoir*, Paris 1926.
- Baty, Gaston: *Hacia el nuevo teatro. El malestar de la escena contemporánea*, in: *ABC* (24.05.1928), S. 9–10.
- Beaunier, André: *A la Comédie des Champs-Élysées: Six personnages en quête d'auteur, comédie en trois actes, de M. Luigi Pirandello*, in: *L'Echo de Paris* (12.04.1923), S. 5.
- Bidou, Henri: *La Semaine dramatique: A propos de Pirandello*, in: *Journal des Débats* (15.01.1923), S. 3.
- Borges, Jorge Luis: *Magias parciales del Quijote*, in: Borges, Jorge Luis: *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires 1960.
- Borges, Jorge Luis: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in: Borges, Jorge Luis: *Ficciones*, Barcelona ⁴2012 (¹2011), S. 13–37.
- Brillant, Maurice: *Préface*, in: Baty, Gaston: *Le Masque et l'Encensoir*, Paris 1926, S. 5–143.
- Cansinos Assens, Rafael: „*El marido, la mujer y la sombra*“ (novela) por Mario Verdaguier. – Barcelona, 1927, in: *La Libertad* [Madrid] (25.03.1927), S. 6.
- Cansinos Assens, Rafael: *Mario Verdaguier*, in: Cansinos Assens, Rafael: *La nueva literatura*, Bd. 4: *La evolución de la novela*, Madrid 1927, S. 458–478.
- Cassou, Jean: *Lettres espagnoles*, in: *Mercure de France* 154 (1922), S. 509–513.
- Castro, Américo: *Cervantes y Pirandello*, in: Castro, Américo: *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander 1929, S. 217–231.
- Champsaur, Baltasar: *Benito Pérez Galdós*, in: *La Ilustración* 242 (21.06.1885), S. 390–391.
- Cortázar, Julio: *Continuidad de los parques*, in: Cortázar, Julio: *Cuentos completos*, Bd. 1, Madrid ²2014 (¹2010), S. 307–308.
- Crémieux, Benjamin: *Le théâtre de Luigi Pirandello*, in: *La Revue de France* (01.07.1922), S. 852–859.
- Crémieux, Benjamin: *Portraits d'écrivains étrangers. Luigi Pirandello*, in: *Revue bleue* (19.05.1923), S. 337–339.
- Crémieux, Benjamin: *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris 1928.
- D'Houville, Gérard: *Mes Spectacles. Théâtre des Champs-Élysées. – Six personnages en quête d'auteur, comédie à faire de Luigi Pirandello, traduction de Benjamin Crémieux*, in: *Le Gaulois du Dimanche* (28.04.1923), S. 4.
- Díez-Canedo, Enrique: *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, Bd. 5: *Elementos de renovación*, Mexiko 1968.
- Domenchina, Juan José: *La túnica de Neso*, Madrid 1994.
- D'Ors, Eugenio: *Seis personajes en busca de autor*, in: *ABC* (26.12.1923), S. 15–16.

- Espina, Antonio: *Lo cómico contemporáneo y otros ensayos*, Madrid 1928.
- Espina, Antonio: *Azorín: Superrealismo, Prenovela*, in: Espina, Antonio: *Ensayos sobre literatura*, hg. von Gloria Rey, Valencia 1994, S. 177–182.
- Espina, Antonio: *Pájaro Pinto. Luna de Copas*, hg. von Gloria Rey, Madrid 2001.
- Estévez-Ortega, Enrique: *Nuevo escenario*, Barcelona 1928.
- Fernández Almagro, Melchor: „*El señor de Pigmalión*“, in: *La Voz* (19.05.1928), S. 2.
- Fernández Almagro, Melchor: *Juan José Domenchina, escritor en prosa y verso*, in: *La Gaceta Literaria* 77 (1930), S. 4.
- Fernández Almagro, Melchor: *Laureles póstumos. Mauricio Bacarisse*, in: *La Voz* [Madrid] (22.02.1932), S. 1.
- Finat, Hipólito: *Veladas teatrales. Cómico. – Estreno de la farsa tragicómica de hombres y muñecos, original de don Jacinto Grau, titulada „El señor de Pigmalión*“, in: *La Época* (19.05.1928), S. 1.
- Flers, Robert de: *La Semaine Dramatique. Election de M. Georges de Porto-Riche à l'Académie française: Le „Théâtre d'Amour*“. *Comédie des Champs-Élysées: Six personnages en quête d'auteur, comédie à faire de M. Luigi Pirandello, traduction de M. Benjamin Crémieux*, in: *Le Figaro* (28.05.1923), S. 1–2.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, in: *IMAGO. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5/6 (1919), S. 297–324.
- Ghelderode, Michel de: *Trois acteurs, un drame...*, in: Ghelderode, Michel de: *Théâtre*, Bd. 2, Paris: 1952.
- Ghéon, Henri: *Le Comédien et la Grâce*, Paris 1925.
- Gignoux, Régis: *Comédie des Champs-Élysées. „Six personnages en quête d'Auteur*“, *comédie en 3 actes de M. Luigi Pirandello. Traduction de M. Benjamin Crémieux. Une rencontre hallucinante du théâtre et de la vie*, in: *Comœdia* (12.04.1923), S. 1–2.
- Gillet, Louis: *M. Luigi Pirandello*, in: *Le Gaulois* (14.04.1923), S. 1.
- Giménez Caballero, Ernesto: *La túnica de Neso*, in: *Revista de las Españas* 4.31/32 (1929), S. 112.
- Girard, Maxime: *Comédie des Champs-Élysées: Six personnages en quête d'auteur, „comédie à faire*“, *de M. Luigi Pirandello, traduction de Benjamin Crémieux*, in: *Le Figaro* (13.04.1923), S. 4.
- Gómez de Baquero, Eduardo (Andrenio): *Pirandello y Compañía*, Madrid 1927–29 [?].
- Gómez de la Serna, Ramón: *El novelista*, Madrid 1946.
- González, Fernando: *Juan José Domenchina: „La túnica de Neso*“. – *Max Aub: „Geografía*“, in: *Revista hispanoamericana de ciencias, letras y artes* 8.76 (1929), S. 363–364.
- Grau, Jacinto: *El señor de Pigmalión*, hg. von Emilio Peral Vega, Madrid 2009.
- Huxley, Aldous: *Point Counter Point*, Normal (IL) 52009 (1996). Nachdruck der Ausgabe London 1928.

- Jarnés, Benjamín: *El antejo del doctor Fileno*, in: *Revista de Occidente* 16 (1927), S. 220–224.
- Jarnés, Benjamín: *Teoría del zumbel*, Madrid/Barcelona 1930.
- Jarnés, Benjamín: *El novelista en la novela*, in: *Revista de Occidente* 42 (1933), S. 230–233.
- Kierkegaard, Sören: *Entweder-Oder. Teil I und II*, unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest, München ¹¹2012 (¹1975).
- Lenormand, Henri-René: *Les Pitoëff. Souvenirs*, Paris 1943.
- Lenormand, Henri-René: *Les confessions d'un auteur dramatique*, Bd. 1, Paris 1949.
- Lenormand, Henri-René: *Les confessions d'un auteur dramatique*, Bd. 2, Paris 1953.
- Machado, Manuel: *El teatro. „El señor Pigmalión“, de Jacinto Grau, en el Cómicó*, in: *La Libertad* (23.05.1928), S. 4.
- Mallarmé, Camille: *Les Siciliens. II; Luigi Pirandello*, in: *La Revue Européenne* (Juni 1923), S. 80–89.
- Marcel, Gabriel: *A la Comédie des Champs-Élysées: „Six personnages en quête d'auteur“, par Luigi Pirandello, traduction de Benjamin Crémieux*, in: *L'Europe nouvelle* (21.04.1923), S. 507.
- Marcel, Gabriel: *La crise actuelle du théâtre en France. III. – La crise de la production dramatique: vers la dissolution du théâtre psychologique; le problème pirandellien*, in: *L'Europe nouvelle* (08.09.1923), S. 1151.
- Marcel, Gabriel: *Une œuvre capitale du théâtre à Strasbourg*, in: *L'Alsace française* (03.05.1924), S. 418–419.
- Marin Alcalde, Alberto: *La semana teatral*, in: *Estampa* (22.05.1928), S. 6.
- Maura, Honorio: *Un autor en busca de seis personajes*, Madrid 1924.
- Méré, Charles: *Théâtre Sarah-Bernhardt: Reprise de „la Tosca“, pièce en cinq actes, de Victorien Sardou. – Comédie des Champs-Élysées: „Six personnages en quête d'auteur“, comédie de M. Luigi Pirandello*, in: *Excelsior* (12.04.1923), S. 5.
- Mesa, Enrique de: *De la vida teatral. El estreno de anoche en el Cómicó. „El señor de Pigmalión“, farsa tragicómica de hombres y muñecos, por D. Jacinto Grau*, in: *El Imparcial* (19.05.1928), S. 12.
- Moreno Godino, F.: *José María de Pereda*, in: *La Ilustración Artística* (29.11.1897), S. 3–4.
- Navarro, Isidoro: *Una charla con Jacinto Grau*, in: *La Unión Ilustrada* (14.06.1928), S. 10–11.
- Olmedilla, Juan G.: *Jacinto Grau, dramaturgo europeo, estrena, por fin, en España*, in: *Heraldo de Madrid* (17.05.1928), S. 5.
- Olmedilla, Juan G.: *Jacinto Grau, su „Pigmalión“, el público, la crítica y los impertinentes*, in: *Heraldo de Madrid* (24.05.1928), S. 5.
- Ortega Munilla, José: *Madrid. – (Novelas)*, in: *El Imparcial* (26.06.1882), S. 3.

- Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*, in: Ortega y Gasset, José: *Obras completas*, hg. von der Fundación José Ortega y Gasset – Centro de Estudios Orteguianos, Bd. 3: 1917–1925, Madrid 2005, S. 847–877.
- Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote*, hg. von Julián Marías, Madrid ¹⁰2014 (¹1984).
- Pardo Bazán, Emilia: *La cuestión palpitante. XIX. En España*, in: *La Época* (03.04.1883), S. 1.
- Pardo Bazán, Emilia: *La cuestión palpitante*, hg. von Rosa de Diego, Madrid 1998.
- Pérez Ferrero, Miguel: *Breve resumen a una encuesta*, in: *La Gaceta Literaria* (01.08.1930), S. 3.
- Pérez Galdós, Benito: *El amigo Manso*, hg. von Francisco Caudet, Madrid 2001.
- Pirandello, Luigi: *Comment et pourquoi j'ai écrit „Six personnages en quête d'auteur“*, in: *La revue de Paris* (Juli/August 1925), S. 332–347.
- Pirandello, Luigi: *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, hg. von Guido Davico Bonino, Turin 1993.
- Pirandello, Luigi: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, hg. von Giovanna Tomasello, Mailand ⁴2014 (¹1993).
- Reboul, Fernand: *De Pirandello au pirandellisme*, in: *Études italiennes* 2 (1931), S. 80–97.
- Reuillard, Gabriel: *Henri IV. Pièce en trois actes, de M. Luigi Pirandello, traduction de M. Benjamin Crémieux*, in: *Paris-Soir* (25.02.1925), S. 2.
- Rivoire, André: *Chronique théâtrale. Comédie des Champs-Élysées: „Six personnages en quête d'auteur“, comédie à faire, en trois actes, de M. Luigi Pirandello, traduction de M. Benjamin Crémieux. Odéon: Le „Professeur Klenow“, pièce en trois actes, de Mme Karen Bramson*, in: *Le Temps* (23.04.1923), S. 2.
- Tilgher, Adriano: *Studi sul teatro contemporaneo*, Rom 1923.
- Tilgher, Adriano: *La scena e la vita*, Rom 1925.
- Torre, Guillermo de: *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Madrid 1925.
- Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, Barcelona 1902.
- Unamuno, Miguel de: *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, Madrid 1933.
- Unamuno, Miguel de: *Vida de don Quijote y Sancho*, Buenos Aires/México ⁸1949 (¹1938).
- Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía. Epistolario Miguel de Unamuno/ Santiago Valentí Camp*, hg. von Bénédicte Vauthier, Madrid 2002.
- Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, hg. von Teresa Gómez Trueba, Madrid 2009.
- Unamuno, Miguel de: *Niebla*, hg. von Mario J. Valdés, Madrid ²⁴2010 (¹1982).
- Unamuno, Miguel de: *Pirandello y yo*, in: Unamuno, Miguel de: *Niebla*, hg. von Mario J. Valdés, Madrid 2014, S. 290–294.
- Verdaguer, Mario: *El marido, la mujer y la sombra*, Barcelona 1927.

- Verdaguer, Mario: *La mujer de los cuatro fantasmas*, Barcelona 1931.
- Verdaguer, Mario: *Un intelectual y su carcoma*, Barcelona 1934.
- Verdaguer, Mario: *El sonido 13*, in: *Teatro español de vanguardia*, hg. von Agustín Muñoz-Alonso López, Madrid 2003, S. 459–483.
- Verdaguer, Mario: *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Palma de Mallorca 2008.

7.2 Sekundärliteratur

- Alber, Jan: *Logical Contradictions, Possible Worlds Theory, and the Embodied Mind*, in: Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln/London 2019, S. 157–176.
- Albers, Irene: *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg 2002.
- Albert, Mechthild: *Avantgarde und Faschismus. Spanische Erzählprosa 1925–1940*, Tübingen 1996.
- Albert, Mechthild: *La prosa narrativa de vanguardia y su viraje político*, in: Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen 1998, S. 115–126.
- Albert, Mechthild: *Ästhetische Moderne und totalitäres Anti-Europa: der spanische Avantgardist Ernesto Giménez Caballero*, in: Bru, Sascha/Baetens, Jan/Hjartarson, Benedikt u. a. (Hgg.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of the Continent*, Berlin/Boston/New York 2009, S. 195–209.
- Albert, Mechthild: *Visual Media in the Spanish Avant-Garde Magazine La Gaceta Literaria (1927–1932) – Between Popular Traditions and Modern Mass-Culture*, in: Ehrlicher, Hanno (Hg.): *PhiN. Philologie im Netz*, Beiheft 6 (2013), S. 11–27.
- Allinson, Mark: *Lorca and Pirandello (and not Unamuno): Modernism, Meta-theatre*, in: *Journal of Iberian and Latin American Studies* 3.1 (1997), S. 5–14.
- Allodi, Federico: *Historia del psicoanálisis en España y sus contrastes con el mundo anglófono*, in: *Actas Españolas de Psiquiatría* 40, Supl. 2 (2012), S. 1–9, <https://www.actaspsiquiatria.es/repositorio/suplements/14/ESP/14-ESP-753685.pdf> (letzter Zugriff: 10.04.2018).
- Alonso, Cecilio: *Hacia una literatura nacional*, Barcelona 2010 (=Mainer, José-Carlos [Hg.]: *Historia de la literatura Española*, Bd. 5).
- Andersen, Katrine Helene: *Miguel de Unamuno: Una filosofía novelada*, in: Garrido Ardila, Juan Antonio (Hg.): *El Unamuno eterno*, Barcelona 2015, S. 330–352.
- Anderson, Andrew A.: *Ricardo Baeza y el teatro*, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 19.3 (1994), S. 229–240.
- Anderson, Andrew A.: *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía*

- generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid 2005.
- Antón-Andrés, Angel: Art. *El Amigo Manso*, in: Jens, Walter (Hg.): *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*, Bd. 13 (*Pa-Re*), München 1988, S. 122–123.
- Arndt, Alexander/Zemke, Patrick: *Metalepse*, in: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder [= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 1* (2017), S. 43–47], https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/germanistik/ffm/paradigma_i_-_metalepse.pdf (letzter Zugriff: 01.01.2021).
- Azar, Inés: *La estructura novelesca de Cómo se hace una novela*, in: *Modern Language Notes* 85.2 (1970), S. 184–206.
- Baetens, Jan: *Les Dessous d'une planche: Champ censuré et métalepse optique dans un dessin de Joost Swarte*, in: *Semiotica* 68 (1988), S. 321–329.
- Balló, Tània: *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona 8^o2018 (1^o2016).
- Barthes, Roland: *Introduction à l'analyse structurale du récit*, in: *Communications* 8 (1966), S. 1–27.
- Bell, Alice/Alber, Jan: *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, in: *Journal of Narrative Theory* 42.2 (2012), S. 166–192.
- Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln/London 2019.
- Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure: *Introduction*, in: Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln/London 2019, S. 1–43.
- Bergs, Alexander/Schneck, Peter: Art. *Kognitive Poetik*, in: Stephan, Achim/Walter, Sven (Hgg.): *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 518–522.
- Berkowitz, H. Chonon: *Unamuno's Relations with Galdós*, in: *Hispanic Review* 8.4 (1940), S. 321–338.
- Bernecker, Walther L.: *Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien. Zwischen Amnesie und kollektiver Erinnerung*, in: Bongardt, Michael/Wüstenberg, Ralf K. (Hgg.): *Versöhnung, Strafe und Gerechtigkeit. Das schwere Erbe von Unrechts-Staaten*, Göttingen 2010, S. 169–188.
- Biblioteca de Catalunya: *Fons de Màrius, Magí i Joaquim Verdaguer. Inventari*, 2004, <http://www.bnc.cat/Fons-i-col·leccions/Cerca-Fons-i-col·leccions/Verdaguer-i-Travessi-Marius> (letzter Zugriff: 01.04.2018).
- Bieder, Maryellen: *La comunicación narrativa en El amigo Manso, de Benito Pérez Galdós*, in: Kossoff, A. David/Amor y Vázquez, José/Kossoff, Ruth H./Ribbans, Geoffrey W. (Hgg.): *Actas del VIII Congreso de la asociación internacional de hispanistas, 22–27 agosto 1983 (Brown University, Providence, Rhode Island)*, Madrid 1986, S. 243–253.
- Bishop, Thomas: *Pirandello and the French Theater*, New York 1960.
- Blanco Aguinaga, Carlos: *Unamuno's Niebla: Existence and the Game of Fiction*, in: *Modern Language Notes* 79.2 (1964), S. 188–205.

- Blanco Aguinaga, Carlos: *El Unamuno contemplativo*, Barcelona ²1975 (¹1959).
- Bonet, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España. 1907–1936*, Madrid 2007.
- Bossut Ticchioni, Annette: *Henri Ghéon entre Pirandello et D'Annunzio*, in: *Francophonía* 3 (1982), S. 15–22.
- Boudreau, H. L.: *Rewriting Unamuno Rewriting Galdós*, in: Fischer, Susan L. (Hg.): *Self-Conscious Art. A Tribute to John W. Kronik*, Lewisburg 1996, S. 23–41.
- Brisson, Pierre: *Le Théâtre des Années folles*, Genf 1943.
- Burkhardt, Armin: Art. *Metalepsis*, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1087–1099.
- Cacho Viu, Vicente: *La imagen de las dos Españas*, in: *Revista del Occidente* 60 (1986), S. 49–77.
- Caudet, Francisco: *Introducción*, in: Pérez Galdós, Benito, *El amigo Manso*, hg. von Francisco Caudet, Madrid 2001, S. 9–126.
- Chabrán, Rafael: *Miguel de Unamuno y su biblioteca danesa*, in: *Revista de Hispanismo Filosófico* 14 (2009), S. 141–153.
- Chicharro De León, J.: *Pirandelismo en la literatura española*, in: *Quaderni ibero-americanani* 15 (1954), S. 406–414.
- Cifo González, Manuel: *Niebla enmarcada en el contexto de la Generación del 98*, in: Flórez Miguel, Cirilo (Hg.): *Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca 2000, S. 83–99.
- Cohn, Dorrit: *Métalepse et mise en abyme*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 121–130.
- Conte, David: *La voluntad de estilo. Una introducción a la lectura de Benjamín Jarnés*, Madrid 2002.
- Crane, Tim: Art. *Possible worlds*, in: Honderich, Ted (Hg.): *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford/New York ²2005 (¹1995), S. 744–745.
- Cuesta, Josefina: *Die Erinnerung der Francodiktatur (Spanien 1936–2000)*, in: Groppo, Bruno/Schindler, Christine (Hgg.): *Erinnerung an Diktatur und Verfolgung im internationalen Vergleich*, Leipzig 2001, S. 61–89.
- Dancygier, Barbara: *The Language of Stories. A Cognitive Approach*, Cambridge 2012.
- De Bruyne, Jacques: *Spanische Grammatik*, Tübingen 2002.
- De Nora, Eugenio: *La novela española contemporánea (1898–1927)*, Madrid 1958.
- Del Pino, José M.: *Narrativa cinematográfica o novela cinematográfica: El montaje como principio constructor en Pájaro pinto de Antonio Espina*, in: *Letras peninsulares* 7 (1994), S. 313–331.
- Déruelle, Aude: *Un emploi de la métalepse narrative chez Balzac*, in: *Poétique* 117 (1999), S. 17–25.
- Díaz, Epicteto: *Tres narradores de vanguardia: Antonio Espina, Benjamín Jarnés*

- y Mario Verdaguer, in: *Dicenda* 12 (1994), S. 87–102.
- Díaz-Plaja, Guillermo: *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, Madrid ²1966 (¹1951).
- Diez, Ricardo: *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid 1976.
- Díez Mediavilla, Antonio: *Voluntad renovadora: Unamuno, Grau, Azorín*, in: Doménech Rico, Fernando/Peral Vega, Emilio (Hgg.): *Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid 2003 (=Huerta Calvo, Javier [Hg.]: *Historia del teatro español*, Bd. 2), S. 2365–2392.
- Domínguez Lasierra, Juan: *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, Zaragoza 1988.
- Dotras, Ana M.: *La Novela Española de Metaficción*, Madrid 1994.
- Druet, Anne-Cécile: *La introducción del psicoanálisis en la literatura española a través de su representación*, in: *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* 65.2 (2013), <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.14> (letzter Zugriff: 12.07. 2021).
- Eco, Umberto: *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, in: Eco, Umberto: *Sulla letteratura*, Mailand 2002, S. 227–252.
- Eco, Umberto: *Postille a „Il nome della rosa“*, in: Eco, Umberto: *Il Nome della rosa*, Mailand 2007, S. 505–533.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Mailand ¹⁵2016 (¹1979).
- Eder, Jens: *Narratology and Cognitive Reception Theories*, in: Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald (Hgg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin 2003, S. 277–301.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg ⁴2013 (¹2007).
- Engler, Winfried: *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart 1994.
- Engler, Winfried: *Von Zola lernen? Nachtrag zur Naturalismusrezeption bei Emilia Pardo Bazán*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 60.1 (2010), S. 123–128.
- Engler, Winfried: *Hispanidad. 1898 oder die Erfindung des neuen Spanien*, Berlin 2012.
- Entrambasaguas, Joaquín de: *Mario Verdaguer (1885–1963)*, in: Entrambasaguas, Joaquín de (Hg.): *Las mejores novelas contemporáneas*, Bd. 8, Barcelona ⁵1973 (¹1961), S. 1209–1297.
- Estébanez Calderón, Demetrio: *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid ²2015 (¹2000).
- Evans, Jan E.: *Unamuno and Kierkegaard: Clarifying the Relationship*, in: *Revista Hispánica Moderna* 56.2 (2003), S. 297–310.
- Eysteinson, Astradur: *The Concept of Modernism*, Ithaca/London 1990.
- Fauconnier, Gilles/Turner, Mark: *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002.
- Faucher, Philippe: *Art. Ghelderode, Michel de*, in: Laffont, Robert/Bompiano,

- Valentino: *Dictionnaire biographique des Auteurs*, Bd. 2, Paris 1952, S. 307–308.
- Ferrari Nieto, Enrique: *El recorrido metafísico de La deshumanización del arte*, in: *Anuario filosófico* 46.3 (2013), S. 539–616.
- Ferraro, Carmine Luigi: *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: Fra „identità“ e „creazione del personaggio“*, in: *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 99.2 (2007), S. 297–326.
- Feyersinger, Erwin: *Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten: Die Metalepse im Animationsfilm*, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 16.2 (2007), S. 113–130.
- Feyersinger, Erwin: *Metaleptic TV Crossovers*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 127–157.
- Feyersinger, Erwin: *The Conceptual Integration Network of Metalepsis*, in: Schneider, Ralf/Hartner, Marcus (Hgg.): *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*, Berlin/New York 2012, S. 173–197.
- Firth, Felicity: *Pirandello in Performance*, Cambridge/Alexandria 1990.
- Flasche, Hans: *Geschichte der Spanischen Literatur*, Bd. 3: *Das Achtzehnte Jahrhundert. Das Neunzehnte Jahrhundert. Das Zwanzigste Jahrhundert*, Stuttgart/Bern 1989.
- Fleischer, Michael: Art. *Literarische Reihe*, in: Fricke, Harald u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: *H–O*, Berlin/New York 2000, S. 437–348.
- Florenne, Yves: *Lenormand (1882–1951)*, in: Quéant, Gilles (Hg.): *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Bd. 2: *1914–1950*, Paris 1959, S. 138–139.
- Flórez Miguel, Cirilo (Hg.): *Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca 2000.
- Fludernik, Monika: *Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode*, in: *Style* 37.4 (2003), S. 382–400.
- Fludernik, Monika: *Narrative and Drama*, in: Pier, John/García Landa, José Ángel (Hgg.): *Theorizing Narrativity*, Berlin 2008, S. 355–383.
- Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt 32010 (12006).
- Fludernik, Monika: *Naturalizing the Unnatural: A View from Blending Theory*, in: *Journal of Literary Semantics* 39 (2010), S. 1–27.
- Fludernik, Monika: *Afterword*, in: *Style* 48.3 (2014), S. 404–410.
- Fox, E. Inman: *Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)*, in: Fox, E. Inman: *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid 1988, S. 121–155.
- Fox, E. Inman: *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid 1992.
- Fox, E. Inman: *Cronología de la vida y obra de Azorín*, in: *Azorín: Castilla*, hg. von E. Inman Fox, Barcelona 2014, S. 63–75.
- Frabetti, Anna: *Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti*, in: *Filologia e Critica* 3 (1999), S. 375–426.

- Frabetti, Anna: „*Le magicien italien*“. *Luigi Pirandello et le théâtre français dans les années vingt et trente*, Lausanne 2010.
- Fricke, Harald: Art. *Funktion*, in: Weimar, Klaus u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A–G, Berlin/New York 1997, S. 643–646.
- Fricke, Harald: *Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme im Musiktheater*, in: Seydoux, François (Hg.): *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, Bologna 2001, S. 219–245.
- Friedman, Edward H.: *Quixotic Inscriptions. Unamuno's Theory of the Novel*, in: Sherman Jr., Alvin F. (Hg.): *Framing the Quixote 1505–2005*, Provo 2007, S. 151–176.
- Fuentes, Víctor: *La narrativa española de vanguardia (1923–1931)*, in: Villanueva, Darío (Hg.): *La novela lírica*, Bd. 2: *Pérez de Ayala, Jarnés*, Madrid 1972, S. 155–163.
- Fuentes, Víctor: *La narrativa española de vanguardia (1923–1931): Un ensayo de interpretación*, in: *Romanic Review* 63.3 (1972), S. 211–218.
- Fuentes, Víctor: *La dimensión estético-erótica y la novelística de Jarnés*, in: Villanueva, Darío (Hg.): *La novela lírica*, Bd. 2: *Pérez de Ayala, Jarnés*, Madrid 1983, S. 240–252.
- Fuentes, Víctor: *El profesor inútil: un antecedente olvidado de la nueva novela actual*, in: *España Contemporánea* 1.2 (1988), S. 21–32.
- Fuentes, Víctor: *Benjamín Jarnés: Bio-grafía y metaficción*, Zaragoza 1989.
- Fuentes, Víctor: *Jarnés: Metaficción y discurso estético-erótico*, in: [kein Hg.]: *Jornadas Jarnesianas: ponencias y comunicaciones. I Centenario del nacimiento de Benjamín Jarnés. Zaragoza, 27–30 de septiembre de 1988*, Zaragoza 1989, S. 65–76.
- Fuentes, Víctor: *El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20*, in: *Letras peninsulares* 3 (1990), S. 201–212.
- Fuentes Mollá, Rafael: *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, Barcelona 1985.
- Furman Sas, Louis: *Les grands savants français*, New York 1939.
- García, Carlos Javier: *Vida y novela: Postulados metanovelescos en „Cómo se hace una novela“ de Unamuno*, in: *Revista Hispánica Moderna* 44.2 (1991), S. 226–237.
- García, Carlos Javier: *Explicación de un malentendido: El escritor de Azorín como metanovela*, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16.1 (1991), S. 113–122.
- García Blanco, Manuel: *Amor y pedagogía, nivola unamuniana*, in: *La Torre* 35/36 (1961), S. 443–478.
- García Fuentes, Enrique: *Breves notas para la biografía de Juan José Domenchina*, in: *Domenchina, Juan José: La túnica de Neso*, hg. von Enrique García Fuentes, Madrid 1994, S. ix–lviii.

- Garrido Ardila, Juan Antonio: *Nueva lectura de Niebla: Kierkegaard y el amor*“, in: *Revista de Literatura* 70.139 (2008), S. 85–118.
- Garrido Ardila, Juan Antonio: *The Origin of Unamuno's Mist: Unamuno's Copy of Kierkegaard's Diary of the Seducer*, in: *Modern Philology* 109.1 (2011), S. 135–143.
- Garrido Ardila, Juan Antonio: *La construcción modernista de Niebla de Unamuno*, Barcelona 2015.
- Garrido Ardila, Juan Antonio: *La génesis de la novela unamuniana: la parodia de Galdós y de la novela realista*, in: Garrido Ardila, Juan Antonio (Hg.): *El Unamuno eterno*, Barcelona 2015, S. 67–91.
- Garrido Ardila, Juan Antonio (Hg.): *El Unamuno eterno*, Barcelona 2015.
- Gemoll, Wilhelm/Vretska, Karl: *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, München 2006.
- Genette, Gérard: *Figures III*, Paris 1972.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Genette, Gérard: *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004.
- Genette, Gérard: *Nouveau discours du recit*, Paris ³2007 (¹1983).
- Gibertini, O.: *Luigi Pirandello e la Compagnia d'arte* [Interview mit Luigi Pirandello in *La Tribuna*, 27.11.1924], in: Pupo, Ivan (Hg.): *Intervista a Pirandello: „Parole da dire, uomo, agli altri uomini“*, Soveria Mannelli 2002, S. 292–295.
- Gillet, Joseph E.: *The Autonomous Character in Spanish and European Literature*, in: *Hispanic Review* 24.3 (1956), S. 179–190.
- Glick, Thomas F.: *The Naked Science: Psychoanalysis in Spain, 1914–1948*, in: *Comparative Studies in Society and History* 24.4 (1982), S. 533–571.
- Gómez Trueba, Teresa: *Introducción*, in: Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, hg. von Teresa Gómez Trueba, Madrid 2009, S. 9–91.
- González de la Llana Fernández, Natalia: *El sueño de un dios: la estructura narrativa en Niebla de Unamuno y „Las ruinas circulares“ de Borges*, in: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 37 (2008), S. 263–274.
- Grabe, Nina/Lang, Sabine/Meyer-Minnemann, Klaus (Hgg.): *La narración paradjica. „Normas narrativas“ y el principio de la „transgresión“*, Madrid/Frankfurt am Main 2006.
- Gracia, Jordi: *La conciencia astillada del escritor Mario Verdaguier*, in: Lough, Francis (Hg.): *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Oxford/Bern/Berlin u. a. 2000, S. 155–178.
- Gracia, Jordi: *Mauricio Bacarisse o el arte de la reticencia*, in: Bacarisse, Mauricio: *Obras*, hg. von Jordi Gracia, Madrid 2004, S. XI–LV.
- Gracia, Jordi: *José Ortega y Gasset*, Barcelona 2014.
- Gregori, Eduardo/Herrero-Senés, Juan (Hgg.): *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914–1936)*, Boston/Leiden 2016.
- Gregori, Eduardo/Herrero-Senés, Juan: *Introduction: The Cultural Pathologies of Spanish Modernism. Towards a Normalization of the Avant-Garde*, in: Gregori, Eduardo/Herrero-Senés, Juan (Hgg.): *Avant-Garde Cultural Practices in*

- Spain (1914–1936)*, Boston/Leiden 2016, S. 1–11.
- Gubern, Román/Monterde, José Enrique/Pérez Perucha, Julio/Riambau, Esteve/Torreiro, Casimiro (Hgg.): *Historia del cine español*, Madrid 1995.
- Gubern, Román: *Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español*, in: Gubern, Román/Monterde, José Enrique/Pérez Perucha, Julio u. a. (Hgg.): *Historia del cine español*, Madrid 1995, S. 9–17.
- Gubern, Román: *El cine sonoro (1930–1939)*, in: Gubern, Román/Monterde, José Enrique/Pérez Perucha, Julio u. a. (Hgg.): *Historia del cine español*, Madrid 1995, S. 123–179.
- Guerrero, Vladimir: *Diégesis y realidad en Niebla*, in: *Revue Romane* 36.2 (2001), S. 255–264.
- Gullón, Ricardo: *Autobiografías de Unamuno*, Madrid 1964.
- Gullón, Ricardo: *Técnicas de Galdós*, Madrid 1970.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt am Main 1990.
- Güntert, Georges: *Pirandello e la letteratura spagnola del Novecento: un'affinità che viene da lontano*, in: Klinkert, Thomas/Casella, Paola (Hgg.): *Pirandello tra presenza e assenza. Per la mappatura internazionale di un fenomeno culturale*, Oxford u. a. 2020, S. 71–92.
- Gutiérrez Cuadrado, Juan: *Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid*, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 333 (1978), S. 347–386.
- Häfner, Perrine: *Brouillard créatif et génèse de l'écriture. Théorie et pratique du roman nivelesque dans Niebla de Miguel de Unamuno*, in: Solte-Gresser, Christiane/Schmeling, Manfred (Hgg.): *Theorie erzählen – Raconter la théorie – Narrating Theory. Fiktionalisierte Literaturtheorie im Roman*, Würzburg 2016, S. 57–67.
- Hanebeck, Julian: *Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/Boston 2017.
- Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien²1996 (1978).
- Hauger, George: *Notes on the Plays of Michel de Ghelderode*, in: *The Tulane Drama Review* 4.1 (1959), S. 19–30.
- Hafter, Monroe Z.: *Ironic Reprise in Galdós' Novels*, in: *PMLA* 76.3 (1961), S. 233–239.
- Harpold, Terry: *Screw the Grue: Mediality, Metalepsis, Recapture*, in: Taylor, Laurie N./Whalen, Zach (Hgg.): *Playing the Past: History and Nostalgia in Video Games*, Nashville 2008, S. 91–108.
- Häsner, Bernd: *Metalepsen. Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*, Freie Universität Berlin, 2005 [Einreichung 2001], <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-7840>.
- Häsner, Bernd: *Erzählte Macht und die Macht des Erzählens. Genealogie, Herrschaft und Dichtung in Ariosts Orlando furioso*, Stuttgart 2019.

- Hempfer, Klaus W.: *Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990), S. 109–137.
- Hempfer, Klaus W.: *(Pseudo-)Performatives Erzählen im zeitgenössischen französischen und italienischen Roman*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 50 (1999), S. 158–182.
- Hempfer, Klaus W.: *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*, Stuttgart 2018.
- Herman, David: *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge (MA) 2013.
- Herman, David: Art. *Cognitive Narratology*, in: Hühn, Peter/Pier, John/Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hgg.): *Handbook of Narratology*, 2. Auflage, Berlin/New York 2014, <https://doi.org/10.1515/9783110217445> (letzter Zugriff 21.06.2021).
- Hescher, Achim: *Metalepses, Mises en Abyme and Performativity in Bryan Talbot's Alice in Sunderland*, in: Müller, Anja/Uebel, Anke/Hescher, Achim (Hgg.): *Representing Restoration, Enlightenment and Romanticism. Studies in New-Eighteenth Century Literature and Film in Honour of Hans-Peter Wagner*, Trier 2014, S. 229–250.
- Hescher, Achim: *Transgressing Borders in and with Comics: Mana Neyestani's Graphic Novel Une métamorphose iranienne (2012)*, in: *PhiN* 70 (2014), S. 54–73, <http://web.fu-berlin.de/phn/phn70/p70t4.htm> (letzter Zugriff: 27.02.2019).
- Hescher, Achim: *Reading Graphic Novels. Genre and Narration*, Berlin 2016.
- Higuero, Francisco Javier: *Tensiones dialécticas del narrador-personaje en „El amigo Manso“ de Galdós*, in: *Hispanic Journal* 16.2 (1995), S. 387–398.
- Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, New York 1999.
- Hölz, Karl: *Le monde du brouillard et la poétique du confus dans le roman Niebla d'Unamuno*, in: *Les Lettres Romanes* 41.3 (1987), S. 213–234.
- House Webber, Ruth: *Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno's Niebla*, in: *Hispanic Review* 32.2 (1964), S. 118–134.
- Hoyle, Alan: *Ramón Gómez de la Serna: Avant-Garde Novelist Par Excellence*, in: Lough, Francis (Hg.): *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Oxford/Bern/Berlin u. a. 2000, S. 61–77.
- Ilie, Paul: *Unamuno. An Existential View of Self and Society*, Madison/Milwaukee/London 1967.
- Ilie, Paul: *Los surrealistas españoles*, Madrid 1972.
- Imízcoz Beúnza, Teresa: *De la „nivola“ de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX*, in: *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 15.1 (1999), S. 319–333.
- Jäger, Georg: Art. *Avantgarde*, in: Weimar, Klaus u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A–G, Berlin/New York 2007, S. 183–187.
- Jahn, Manfred: *Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology*

- of Drama, in: *New Literary History* 32.3 (2001), S. 659–679.
- Johnson, Roberta: *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain. 1900–1934*, Lexington 1993.
- Jomaron, Jacqueline de: *Ils étaient quatre...*, in: Jomaron, Jacqueline de (Hg.): *Le théâtre en France*, Bd. 2: *De la Révolution à nos jours*, Paris 1989, S. 227–270.
- Juliá, Santos: *Elogio de Historia en tiempo de Memoria*, Madrid 2011.
- Karasek, Hellmuth: *Lokomotive der Gefühle*, in: *Der Spiegel* 52 (1994), S. 152–159.
- Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn 2010.
- Klinkert, Thomas: *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin 2008 (12000).
- Kronik, John W.: El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy, in: *Anales galdosianos* 12 (1977), S. 71–94.
- Kronik, John W.: La reseña de Clarín sobre El amigo Manso, in: *Anales galdosianos* 15 (1980), S. 63–71.
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, New York/Berlin 2011.
- Kukkonen, Karin/Caracciolo, Marco: Introduction: What is the „Second Generation“?, in: *Style* 48.3 (2014), S. 261–274.
- Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011.
- Kukkonen, Karin: *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 1–21.
- Kukkonen, Karin: *Metalepsis in Comics and Graphic Novels*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 213–231.
- Kukkonen, Karin: *Presence and Prediction: The Embodied Reader's Cascades of Cognition*, in: *Style* 48.3 (2014), S. 367–384.
- Lang, Sabine: *Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica*, in: Lang, Sabine/Grabe, Nina/Meyer-Minnemann, Klaus (Hgg.): *La narración paradójica. „Normas narrativas“ y el principio de la „transgresión“*, Madrid/Frankfurt am Main 2006, S. 21–47.
- Lavocat, Françoise: *Transfictionnalité, métafiction et métalepse aux XVI^e et XVII^e siècles*, in: Audet, René/Saint-Gelais, Richard (Hgg.): *La fiction, suites et variations*, Rennes 2007, S. 157–178.
- Lavocat, Françoise: *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris 2016.
- Leal, Luis: *Unamuno y Pirandello*, in: *Italica* 29.3 (1952), S. 193–199.
- Lebois, André: *Francis de Miomandre et l'Espagne*, in: *Littératures* 9 (1961), S. 149–157.
- Lelièvre, Renée: *Le théâtre dramatique italien en France, 1855–1940*, La Roche-

sur-Yon 1959.

- Lerminier, Georges: *Copeau et l'héritage du Vieux-Colombier*, in: Quéant, Gilles (Hg.): *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Bd. 2: 1914–1950, Paris 1959, S. 30–37.
- Lewis, David: *On the Plurality of Worlds*, Oxford/New York 1986.
- Livingstone, Leon: *Unamuno and the Aesthetic of the Novel*, in: *Hispania* 24 (1941), S. 442–450.
- Livingstone, Leon: *Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel*, in: *PMLA* 73.4 (1958), S. 393–406.
- Livingstone, Leon: *The Pursuit of Form in the Novels of Azorín*, in: *PMLA* 77.1 (1962), S. 116–133.
- Livingstone, Leon: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid 1970.
- Lodge, David: *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London 1977.
- Longhurst, C. A.: *Modernismo, noventayochismo y novela: España y Europa. Ensayo de literatura comparada*, Oxford/Bern/Berlin u. a. 2014.
- Longhurst, C. A.: *Unamuno's Theory of the Novel*, London 2014.
- Lope, Hans-Joachim: *Der moderne spanische Roman am Beispiel von Miguel de Unamunos „Niebla“ (1914)*, in: Maler, Anselm/San Miguel, Ángel, Schwaderer, Richard (Hgg.): *Europäische Romane der klassischen Moderne*, Frankfurt am Main 2000, S. 57–72.
- López Antuñano, José Gabriel: *Màrius Verdaguer en su laberinto*, in: *Bitzoc* 14/15 (1992), S. 1–28.
- López Antuñano, José Gabriel: *Mario Verdaguer, un escritor proteico*, Madrid 1994.
- López Cobo, Azucena: *De Einstein a Gómez de la Serna. La Teoría de la Relatividad y el secreto del arte moderno*, in: *Arbor* 183.728 (2007), S. 911–921.
- López Cobo, Azucena: *Estética y prosa del arte nuevo. José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y Fernando Vela*, Madrid 2016.
- Lorch, Jennifer: *Pirandello. Six Characters in Search of an Author*, Cambridge 2005.
- Lott, Robert E.: *The Structure and Style of Azorín's El caballero inactual*, Athens (GA) 1963.
- Lott, Robert E.: *Azorín's Experimental Period and Surrealism*, in: *PMLA* 79.3 (1964), S. 305–320.
- Lott, Robert E.: *Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín*, in: Villanueva, Darío (Hg.): *La novela lírica*, Bd. 1: *Azorín, Gabriel Miró*, Madrid 1983, S. 64–91.
- Lough, Francis (Hg.): *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Oxford/Bern/Berlin u. a. 2000.
- Lough, Francis: *Introduction*, in: Lough, Francis (Hg.): *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Oxford/Bern/Berlin u. a. 2000,

- S. 11–18.
- Lutas, Liviu: *Dos ejemplos de metalepsis narrativas: Niebla de Miguel de Unamuno y Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau*, in: *Moderna språk* 103.2 (2009), S. 39–59.
- Magnien, Brigitte: *Crisis de la novela*, in: Serrano, Carlos/Salaün, Serge (Hgg.): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid 2006, S. 233–302.
- Mahler, Andreas: *Umerziehung des Lesers. Zur Dynamik der Leserrolle in Alain Robbe-Grillet's La Jalousie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 125.1 (2015), S. 17–39.
- Mainer, José-Carlos: *Para un análisis formal de „Capricho“ y „La isla sin aurora“*, in: *Ínsula* 246 (1967), S. 5 und S. 11.
- Mainer, José-Carlos: *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931–1939)*, Madrid 2006.
- Mainer, José-Carlos: *La corona hecha trizas (1930–1960). Una literatura en crisis*, Barcelona 2008.
- Mainer, José-Carlos: *La Edad de Plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid 2016 (1981).
- McCulloch, John A.: *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York/Washington/Bern u. a. 2007.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, New York/London 1987.
- McGovern, Timothy: *Galdós Beyond Realism: Reading and the Creation of Magical Worlds*, Newark (DE) 2004.
- Mecke, Jochen: *Aus-Ein-Ander-Setzung: Die agonale Modernität von Miguel de Unamunos Roman Niebla (1914)*, in: Vietta, Silvio/Kemper, Dirk (Hgg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, S. 395–424.
- Mecke, Jochen: *Literatura española y literatura europea – Aspectos historiográficos y estéticos de una relación problemática*, in: Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen 1998, S. 1–17.
- Meister, Jan Christoph: *Le Metalepton: une étude informatique de la métalepse*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 225–246.
- Menzel, Christopher: Art. *Possible Worlds*, in: Zalta, Edward N. (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016, <https://plato.stanford.edu/entries/possible-worlds/> (letzter Zugriff: 16.09.2020).
- Meyer-Minnemann, Klaus: *Un procédé narratif qui „produit un effet de bizarrerie“: la métalepse littéraire*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 133–150.
- Meyer-Minnemann, Klaus: *Narración paradójica y ficción*, in: Meyer-Minnemann, Klaus/Grabe, Nina/Lang, Sabine (Hgg.): *La narración paradójica*.

- „Normas narrativas“ y el principio de la „transgresión“, Madrid/Frankfurt am Main 2006, S. 49–71.
- Morris, C. B.: *Surrealism and Spain. 1920–1936*, Cambridge 1972.
- Moudouès, Rose-Marie: *Jouvet avant Giraudoux*, in: Quéant, Gilles (Hg.): *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Bd. 2: 1914–1950, Paris 1959, S. 39–45.
- Müller, Gerhard: *Unamuno · Niebla*, in: Roloff, Volker/Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hgg.): *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1986, S. 289–307.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves: *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)*, in: *Quaderns d'Italià* 2 (1997), S. 113–148.
- Muñoz-Alonso López, Agustín: *Introducción crítica*, in: Muñoz-Alonso López, Agustín (Hg.): *Teatro español de Vanguardia*, Madrid 2003, S. 9–72.
- Nash, Christopher: *World-Games: The Tradition of Anti-Realist Revolt*, London/New York 1987.
- Nauta, Ruurd: *The Concept of ‚Metalepsis‘: From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology*, in: Eisen, Ute E./Möllendorff, Peter von (Hgg.): *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, Berlin/New York 2013, S. 469–482.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2006.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, in: Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 315–432.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Unamuno: Niebla (1914) – Auf der Suche nach dem verantwortlichen Autor*, in: Neuschäfer, Hans-Jörg: *Klassische Texte der spanischen Literatur. 25 Einführungen vom Cid bis Corazón tan blanco*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 158–168.
- Neville, Jane: *La teoría de la novela en Unamuno*, in: Garrido Ardila, Juan Antonio (Hg.): *El Unamuno eterno*, Barcelona 2015, S. 23–46.
- Newberry, Wilma: *A Pirandellian Trilogy by Jacinto Grau*, in: *Forum Italicum* 1.4 (1967), S. 309–324.
- Newberry, Wilma: *Pirandello and Azorín*, in: *Italica* 44.1 (1967), S. 41–60.
- Newberry, Wilma: *The Pirandellian Mode in Spanish Literature From Cervantes To Sastre*, Albany (NY) 1973.
- Newton, Nancy A.: *El amigo Manso and the Relativity of Reality*, in: *Revista de Estudios Hispánicos* 7 (1973), S. 113–125.
- Olson, Paul R.: *Unamuno's Niebla: The Question of the Novel*, in: *The Georgia Review* 29.3 (1975), S. 652–672.
- Orejas, Francisco: *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid 2003.
- Øveraas, Anne Marie: *Nivola contra Novela*, Salamanca 1993.
- Paatz, Annette: „No teniendo voz hablo“: *Acerca del enfoque narrativo en El amigo Manso*, in: Stenzel, Hartmut/Wolfzettel, Friedrich (Hgg.): *Estrategias*

- narrativas y construcciones de una ‚realidad‘: Lecturas de las ‚Novelas contemporáneas‘ de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas de Gran Canaria 2003, S. 125–146.
- Pabst, Walter [Pseud. „F. W.“]: [Ohne Titel], 1931, mit Quellenvermerk *Die Literatur* 33.9 (Juni 1931), als Beilage im Exemplar Bacarisse, Mauricio, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, Madrid/Barcelona: Espasa-Calpe, in der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin (Nachlass Walter Pabst), Sign. 88/93/37013(0).
- Palmier, Jean-Pierre: *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben*, Paderborn 2014.
- Pego Puigbó, Armando: *¿Pesimismo jarnesiano?: glosas comparatistas a El aprendiz de brujo*, in: *Revista de Filología Románica* 27 (2010), S. 143–159.
- Penuel, Arnold M.: *Some Aesthetic Implications of Galdós’ El amigo Manso*, in: *Anales Galdosianos* 9 (1974), S. 145–148.
- Peral Vega, Emilio: *Introducción*, in: Grau, Jacinto: *El señor de Pigmalión*, hg. von Emilio Peral Vega, Madrid 2009, S. 9–104.
- Perez, Janet: *Rhetorical Integration in Unamuno’s Niebla*, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.1 (1983), S. 49–73.
- Pérez, Roberto: *Mauricio Bacarisse y la generación del 27*, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 450 (1987), S. 121–137.
- Pérez, Roberto: *Ramón Gómez de la Serna y Mauricio Bacarisse. Historia de una amistad*, in: *Letras de Deusto* 42 (1988), S. 113–125.
- Pérez, Roberto: *Mauricio Bacarisse. Una biografía*, in: *Letras de Deusto* 105 (2004), S. 87–139.
- Pérez Firmat, Gustavo: *Locura y muerte de nadie: Two Novels by Jarnés*, in: *Romanic Review* 72.1 (1981), S. 66–78.
- Pérez Firmat, Gustavo: *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926–1934. Expanded Edition*, Durham/London 1982.
- Pérez Minik, Domingo: *Jacinto Grau o el retablo de las maravillas*, in: Pérez Minik, Domingo: *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife (Canarias) 1953, S. 142–159.
- Pérez Perucha, Julio: *Narración de un aciago destino (1896–1930)*, in: Gubern, Román/Monterde, José Enrique/Pérez Perucha, Julio u. a. (Hgg.): *Historia del cine español*, Madrid 1995, S. 19–121.
- Pichler, Georg: *Gegenwart der Vergangenheit. Die Kontroverse um Bürgerkrieg und Diktatur in Spanien*, Zürich 2013.
- Pier, John/García Landa, José Ángel (Hgg.): *Theorizing Narrativity*, Berlin 2008.
- Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005.
- Pier, John: *Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016)*, in: Hühn, Peter u. a. (Hgg.): *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg 2016, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> (letzter Zugriff: 11.07.2017).

- Prince, Gerald: *Disturbing Frames*, in: *Poetics Today* 27.3 (2006), S. 625–630.
- Quéant, Gilles (Hg.): *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Bd. 2: 1914–1950, Paris 1959.
- Rabau, Sophie: *Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 59–72.
- Radcliff-Umstead, Douglas: *Pirandello and the Puppet World*, in: *Italica* 44.1 (1967), S. 13–27.
- Rainer, Franz: *Spanische Wortbildungslehre*, Tübingen 1993.
- Rajewsky, Irina O.: *Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 117.1 (2007), S. 25–68.
- Rajewsky, Irina O.: *Diaphanes Erzählen. Das Ausstellen der Erzähl(er)fiktion in Romanen der jeunes auteurs de Minuit und seine Implikationen für die Erzähltheorie*, in: Rajewsky, Irina O./Schneider, Ulrike (Hgg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*, München 2008, S. 327–264.
- Reckwitz, Erhard: *Der Roman als Metaroman. Salman Rushdie, Midnight's Children; Kazuo Ishiguro, A Pale View of Hills; John Fowles, Mantissa*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 18 (1986), S. 140–164.
- Rey, Gloria: *Introducción*, in: Espina, Antonio: *Pájaro Pinto. Luna de Copas*, hg. von Gloria Rey, Madrid 2001, S. 9–122.
- Ribas, Pedro: *Para leer a Unamuno*, Madrid ²2016 (¹2002).
- Ribbans, Geoffrey: *Niebla y Soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid 1971.
- Ricardou, Jean: *Esquisse d'une théorie des générateurs*, in: Mansuy, Michel (Hg.): *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris 1971, S. 143–150.
- Ricardou, Jean: *Naissance d'une fiction*, in: Ricardou, Jean/Rossum-Guyon, Françoise van (Hgg.): *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui*, Bd. 2: *Pratiques*, Paris 1972, S. 379–417.
- Ricardou, Jean/Rossum-Guyon, Françoise van (Hgg.): *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui*, Bd. 2: *Pratiques*, Paris 1972.
- Ricardou, Jean: *Le Nouveau Roman*, Paris ²1990 (¹1973).
- Richardson, Brian: *Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage*, in: *Comparative Drama* 22.3 (1988), S. 193–214.
- Richardson, Brian: *Voice and Narration in Postmodern Drama*, in: *New Literary History* 32.3 (2001), S. 681–694.
- Richmond, Carolyn: *Ramón Gómez de la Serna, novelador de El Novelista*, in: Vilanova, Antonio (Hg.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21–26 de agosto de 1989*, Barcelona 1992, S. 209–

- Risco, Antonio: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid 1980.
- Robbe-Grillet, Alain: *Sur le choix des générateurs*, in: Ricardou, Jean/Rossum-Guyon, Françoise van (Hgg.): *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui*, Bd. 2: *Pratiques*, Paris 1972, S. 157–175.
- Ródenas de Moya, Domingo: *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona 1998.
- Ródenas de Moya, Domingo: *La forma transgresiva en las „Nuevas obras“ de Azorín*, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 24.1/2 (1999), S. 167–191.
- Ródenas de Moya, Domingo: *El novelista de Ramón Gómez de la Serna en la impugnación del modelo narrativo realista*, in: *Revista Hispánica Moderna* 52.1 (1999), S. 77–95.
- Ródenas de Moya, Domingo: *Introducción*, in: Azorín [José Martínez Ruiz]: *Félix Vargas – Superrealismo*, hg. von Domingo Ródenas, Madrid 2001, S. 11–105.
- Ródenas de Moya, Domingo: *Benjamín Jarnés, del vanguardista afable al escriba consumido*, in: Jarnés, Benjamín, *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*, hg. von Domingo Ródenas de Moya, Madrid 2007, S. IX–LXI.
- Ródenas de Moya, Domingo: *Travesías vanguardistas: Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid 2009.
- Ródenas de Moya, Domingo: *The Invention of an Avant-Garde Readership*, in: Gregori, Eduardo/Herrero-Senés, Juan (Hgg.): *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914–1936)*, Boston/Leiden 2016, S. 15–34.
- Ródenas de Moya, Domingo: *Teoría de una ilusión: la novela vanguardista española*, in: Vauthier, Bénédicte (Hg.): *Teoría(s) de la novela moderna en España. Revisión historiográfica*, Oviedo 2019, S. 123–137.
- Rodríguez Celada, Antonio: *Afinidades ideológicas entre Pirandello y Unamuno*, in: *Arbor* 108.421 (1981), S. 43–54.
- Román, Isabel: *La confesionalidad de la ficción: ironía, juego y realidad en El amigo Manso, de Galdós*, in: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Hg.): *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Madrid 1986, S. 371–380.
- Ronen, Ruth: *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994.
- Rugg, Marilyn D.: *The Figure of the Author in Gómez de la Serna's El novelista*, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 14.1 (1989), S. 143–159.
- Russell, Robert H.: *El amigo Manso: Galdós With a Mirror*, in: *Modern Language Notes* 78.2 (1963), S. 161–169.
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds in Recent Literary Theory*, in: *Style* 26.4 (1992), S. 528–553.
- Ryan, Marie-Laure: *Metaleptic Machines*, in: *Semiotica* 150.1/4 (2004), S. 439–469.
- Ryan, Marie-Laure: *Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous*

- ses états, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 201–224.
- Ryan, Marie-Laure: *Transfictionality Across Media*, in: Pier, John/García Landa, José Ángel (Hgg.): *Theorizing Narrativity*, Berlin 2008, S. 385–417.
- Ryan, Marie-Laure: *From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation*, in: Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln/London 2019, S. 62–87.
- Sáez Delgado, Antonio: *The Continuum of Modernism in the Iberian Peninsula, 1890–1936*, in: Dix, Steffen (Hg.): *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, London 2011, S. 214–225.
- Salas Fernández, Tomás J.: *Sobre el concepto de novela deshumanizada (aportación a la teoría orteguiana de la novela)*, in: *Analecta Malacitana* 13 (1990), S. 85–92.
- Sangsue, Daniel: *Le récit excentrique. Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris 1987.
- Santiáñez, Nil: *Great Masters of Spanish Modernism*, in: Gies, David T. (Hg.): *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge 2009, S. 479–499.
- Sanz Roig, Diana: *Los proyectos editoriales de Mario Verdaguer: la revista Mundo Ibérico y las editoriales Lux y Apolo*, in: *Revista de Literatura* 75.149 (2013), S. 179–205.
- Sarkosh, Keyvan: *Metalepsis in Popular Comedy Film*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 171–195.
- Saurel, Renée: *Dullin et l'Atelier*, in: Quéant, Gilles (Hg.): *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Bd. 2: 1914–1950, Paris 1959, S. 47–53.
- Schaefer, Christina: *Konstruktivismus und Roman. Erkenntnistheoretische Aspekte in Alain Robbe-Grillet's Theorie und Praxis des Erzählens*, Stuttgart 2013.
- Schaeffer, Jean-Marie: *Métalepse et immersion fictionnelle*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 323–334.
- Schlickers, Sabine: *Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française*, in: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, S. 151–166.
- Schlickers, Sabine/Toro, Vera: *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid/Frankfurt am Main 2017.
- Schlünder, Susanne: *Zur Entstehung des Topos der Dos Españas im spanischen Unabhängigkeitskrieg*, in: Klein, Wolfgang/Sändig, Brigitte (Hgg.): *Zur Rezeption der Aufklärung in der Romania im 19./20. Jahrhundert. Beiträge zum Romanistentag in Potsdam 1993*, Rheinfelden/Berlin 1994, S. 47–62.
- Schmelzer, Dagmar: *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre: Azorín, Benjamín Jarnés und der Film*, Tübingen 2007.

- Schneider, Ralf/Hartner, Marcus (Hgg.): *Blending and the Study of Narrative*, Berlin/New York 2012.
- Schneider, Ralf: *Blending and the Study of Narrative: An Introduction*, in: Schneider, Ralf/Hartner, Marcus (Hgg.): *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*, Berlin/New York 2012, S. 1–30.
- Schneider, Ulrike: *Fluchtpunkte des Erzählens. Medialität und Narration in Jean-Philippe Toussaints Roman Fuir*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 188.2 (2008), S. 141–161.
- Sedwick, Frank: *Unamuno and Pirandello Revisited*, in: *Italica* 33.1 (1956), S. 40–51.
- Serrano, José Enrique: *The Theory of the Novel in Ramón Gómez de la Serna's The Novelist*, in: Harris, Derek (Hg.): *The Spanish Avant-Garde*, Manchester/New York 1995, 27–38.
- Singleton, Brian: Art. *Cartel des quatre, le*, in: Kennedy, Dennis (Hg.): *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Online-Version, 2005, <https://dx.doi.org/10.1093/acref/9780198601746.001.0001> (letzter Zugriff: 05.01.2021).
- Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren*, in: Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa*, München 1969, S. 1–35.
- Sommer, Roy: Art. *Drama and Narrative*, in: Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York 2008, S. 199–224.
- Spires, Robert C.: *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington 1984.
- Spires, Robert C.: Doña Inés y la descaracterización vanguardista, in: *Anales Azorianos* 3 (1986), S. 157–162.
- Spires, Robert C.: *Transparent Simulacra. Spanish Fiction, 1902–1926*, Columbia (MO) 1988.
- Spires, Robert C.: *New Art, New Woman, Old Constructs: Gómez de la Serna, Pedro Salinas, and Vanguard Fiction*, in: *Modern Language Notes* 115.2 (2000), S. 205–223.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen ⁸2008 (¹1979).
- Stockwell, Peter: *Cognitive Poetics: An Introduction*, New York/London 2002.
- Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa*, München 1969.
- Szmetan, Ricardo: *El personaje del escritor en dos novelas de Antonio Azorín: El Escritor, y Doña Inés*, in: *Acta Neophilologica* 24 (1991), S. 49–53.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas. 1880–1950*, Frankfurt am Main 1965 (¹1963).
- Tasende, Mercedes: *Innovación y tradición en la novelística de Andrés Castilla*, in: *Letras peninsulares* 7.3 (1995), S. 569–585.
- Thon, Jan-Noël: *Zur Metalepse im Film*, in: Birr, Hannah/Reinhert, Maike S./

- Thon, Jan-Noël (Hgg.): *Probleme filmischen Erzählens*, Berlin/Münster 2009, S. 85–110.
- Thoss, Jeff: „*Some Weird Kind of Video Feedback Time Warp Zapping Thing*“: *Television, Remote Controls, and Metalepsis*, in: Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin/New York 2011, S. 158–170.
- Thoss, Jeff: *When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*, Leiden/Boston 2015.
- Todorov, Tzvetan: *Les catégories du récit littéraire*, in: *Communications* 8 (1966), S. 125–151.
- Tomasello, Giovanna: *La Trilogia del teatro nel teatro*, in: Pirandello, Luigi: *Sei personaggi in cerca d'autore – Ciascuno a suo modo – Questa sera si recita a soggetto*, hg. von Giovanna Tomasello, Mailand 2014, S. 295–326.
- Torrente Ballester, Gonzalo: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid 1956.
- Towarnicki, Frédéric: *Les Pitoëff*, in: Quéant, Gilles (Hg.): *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Bd. 2: 1914–1950, Paris 1959, S. 59–66.
- Tynjanov, Jurij: *Über die literarische Evolution*, in: Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa*, München 1969, S. 433–461.
- Urrutia, Jorge: *El Escritor de Azorín: Literatura y justificación*, in: Villanueva, Dario (Hg.): *La novela lírica. El escritor y la crítica*, Madrid 1983, S. 157–175.
- Valdés, Mario J.: *Introducción*, in: Unamuno, Miguel de: *Niebla*, hg. von Mario J. Valdés, Madrid 2010, S. 9–69.
- Valdés, Mario J.: *Introducción*, in: Unamuno, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir*, hg. von Mario Valdés, Madrid 2011, S. 11–95.
- Valverde, José María: *Azorín*, Barcelona 1971.
- Vauthier, Bénédicte: *Niebla de Miguel Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los ‚Cervantófilos‘. Estudio de narratología estilística*, Bern 1999.
- Vauthier, Bénédicte: *El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno: ecos del mundo literario de la época*, in: Flórez Miguel, Cirilo (Hg.): *Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca 2000, S. 493–502.
- Vauthier, Bénédicte: *Introducción*, in: Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía. Epistolario Miguel de Unamuno/Santiago Valentí Camp*, hg. von Bénédicte Vauthier, Madrid 2002, S. 11–143.
- Vauthier, Bénédicte: *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca 2004.
- Vauthier, Bénédicte: *El paratexto en la obra narrativa de Miguel de Unamuno. Una guía intencional*, in: *Ínsula* 807 (2014), S. 13–16.
- Vela Cervera, David: *El estreno en Madrid de „El señor de Pigmalión“ de Jacinto Grau (18-V-1928): La plástica escénica de Salvador Bartolozzi*, in: *Anales de*

- la literatura española contemporánea* 20.3 (1995), S. 439–461.
- Villanueva, Darío (Hg.): *La novela lírica*, Bd. 2: *Ramón Pérez de Ayala. Benjamín Jarnés*, Madrid 1983.
- Wagner, Frank: *Glissements et déphasages: Note sur la métalepse narrative*, in: *Poétique* 33 (2002), S. 235–253.
- Wege, Sophia: *Die kognitive Literaturwissenschaft lässt sich blenden. Anmerkungen zum Emergenz-Begriff der Blending-Theorie*, in: Wege, Sophia/Mikuláš, Roman (Hgg.): *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*, Münster 2016, S. 243–260.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen 1998.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, Madrid/Frankfurt am Main 1999.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen 1993.
- Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of „Exporting“ Narratological Concepts*, in: Meister, Jan Christoph/Kindt, Tom/Schernus, Wilhelm (Hgg.): *Narratology beyond Literary Criticism*, Berlin/New York 2005, S. 83–107.
- Wolf, Werner: Art. *Pictorial Narrativity*, in: Herman, David (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London 2005, S. 431–435.
- Wolf, Werner: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: Wolf, Werner: *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, hg. von Walter Bernhart, Leiden/Boston 2018, S. 349–438.
- Wöll, Alexander: Art. *Verfahren*, in: Müller, Jan-Dirk u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: *P–Z*, Berlin/New York 2003, S. 749–751.
- Wolfzettel, Friedrich: *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne*, Tübingen/Basel 1999.
- Zambrano, María: *La presencia de don Miguel*, in: Zambrano, María: *Unamuno*, hg. von Mercedes Gómez Blesa, Barcelona 2003, S. 199–203.
- Zappulla Muscarà, Sarah: *Luigi Pirandello a Barcellona ospite del PEN Club*, in: Camps, Assumpta (Hg.): *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Barcelona 2012, S. 425–434.
- Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne*, Tübingen/Basel 2001 (1997).
- Zubizarreta, Armando F.: *Unamuno en su novela*, Madrid 1960.
- Zumárraga, Verónica: *El Escritor de Azorín: ¿Autocastigo?*, in: *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de Buenos Aires* (1997), S. 133–147.

8 Bildnachweise

- Abb. 1 (S. 30): Thomas Klinkert: *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin ⁴2008 (¹2000), S. 106.
- Abb. 2 (S. 57): Pere Borrell del Caso, *Escapando de la crítica*, © Banco de España.
- Abb. 3 (S. 58): René Magritte, *Le Maître du plaisir*, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022. Creative Commons license terms for re-use do not apply to these pictures and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 4 (S. 59): M. C. Escher, *Drawing Hands* © The M. C. Escher Company – The Netherlands 2021 (all rights reserved, www.mcescher.com).
- Abb. 6 (S. 69): Klein'sche Flasche, © Tttrung, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Klein_bottle.svg, Graustufen, verwendet unter CC BY-SA 3.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>.
- Abb. 8 (S. 202): Ernesto Giménez Caballero, *Universo de la literatura española contemporánea*, wiederabgedruckt in *El País/Babelia* (06.–07.04.2012), S. 5.

DANIEL ZIMMERMANN
Transgressionen der Moderne

Wenige Erzählverfahren wurden in den letzten Jahren so gründlich erforscht wie die Metalepse. Der kaum mehr zu überblickenden Fülle theoretischer Beschreibungsmodelle steht in der Praxis allerdings nur eine kleine Zahl von analysierten Primärtexten entgegen. Die Studie entwickelt daher ein eingegrenztes Modell metaleptischen Erzählens und wendet es auf bisher kaum erschlossene Texte der spanischen 1920er bis 1940er Jahre an: Autoren wie Mauricio Bacarisse, Ramón Gómez de la Serna, Mario Verdaguer, Benjamín Jarnés und der späte Azorín nutzen die Metalepse jeweils auf ganz unterschiedliche Weise. Mehr noch als an Unamuno orientieren sie sich an Pirandello, dessen Dramentheorie in Spanien innovativ auf die Poetik des Romans wirkt. Der Variantenreichtum reicht von epigonalen Tendenzen bis hin zu einem völlig neuen pseudo-performativen Schreiben. In diesem Sinne diversifiziert die Studie das Bild einer spanischen (Spät-)Moderne und regt in der Gesamtschau eine Revision etablierter literarhistorischer Paradigmen an.

