

Hans-Jürgen Lüsebrink
Hans T. Siepe
(Hrsg.)

**Romanistische
Komparatistik**
Begegnungen der Texte –
Literatur im Vergleich



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Romanistische Komparatistik : Begegnungen der Texte -
Literatur im Vergleich / Hans-Jürgen Lüsebrink ; Hans T. Siepe
(Hrsg.). - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ;
Wien : Lang, 1993
ISBN 3-631-45318-3

NE: Lüsebrink, Hans-Jürgen [Hrsg.]

Umschlagentwurf: Hans T. Siepe

ISBN 3-631-45318-3

© Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1993
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 3 4 5 6 7

Wolfgang Matzat

Galdós und der französische Realismus/Naturalismus.
Zur Wirklichkeitsmodellierung in den "Novelas contemporáneas"

I.

Der Vergleich zwischen der französischen und der spanischen Variante des realistischen Romans bedarf keiner ausführlichen Begründung. Bekanntlich war die Tradition des Romans in Spanien im 18. Jahrhundert völlig abgebrochen. Der Neuansatz - zunächst in Form des romantischen Trivialromans und dann in der des realistischen Romans - war weitgehend dem französischen Vorbild verpflichtet.¹ Im Falle von Pérez Galdós ist - ähnlich wie bei dem zweiten Hauptvertreter des spanischen Realismus "Clarín" bzw. Leopoldo Alas - die Modellfunktion des französischen Romans evident. Die wichtigsten Orientierungspunkte für Galdós bilden Balzac und Zola. In seinen "novelas contemporáneas" zeichnet Galdós nicht nur ein an Balzac erinnerndes Bild der bürgerlichen Alltagswelt, sondern übernimmt auch dessen Technik der wiederkehrenden Figuren. Ähnlich wie Balzac und Zola verfolgt er damit das Ziel, in einem großen narrativen Zyklus ein umfassendes Bild der gesellschaftlichen Realität seiner Epoche zu entwerfen; und ähnlich erscheint auch seine sozialgeschichtliche Perspektive, da auch bei ihm die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft zwischen den Polen von Revolution und Restauration im Mittelpunkt des Blickfelds steht. Auf Balzacs Darstellung der Restauration von 1815 und der Juli-Monarchie, auf Zolas Darstellung des aus dem napoleonischen Staatsstreich hervorgegangenen Second Empire antwortet Galdós mit seiner Darstellung der gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge der spanischen Revolution von 1868 und der sie beendenden Restauration von 1874/75. Der folgende Vergleich zwischen Balzac und Zola auf der einen Seite und Pérez Galdós auf der anderen soll in einem ersten Schritt durch einige Bemerkungen zur verspäteten Genese des spanischen realistischen Romans eingeleitet werden. Die vergleichende Untersuchung soll sich dann zuerst auf die Ebene der narrativen Vermittlung beziehen; der letzte und umfangreichste Teil meiner Ausführungen wird schließlich die Modellierung

¹ Siehe hierzu Juan Ignacio Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1973; José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia ³1972.

der sozialgeschichtlichen Entwicklung betreffen. Dabei soll die Untersuchung eingeeengt werden auf einen Vergleich zwischen Zolas *Nana* und Galdós' *Fortunata y Jacinta*.

Obwohl im spanischen "costumbrismo" - in Anlehnung an das französische Vorbild der "tableaux des moeurs" - bereits ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts eine realistische, d.h. sozialgeschichtlich orientierte Form der literarischen Erfassung der zeitgenössischen Gesellschaft ihren Anfang nimmt² und obwohl im Kontext dieses "costumbrismo" im Jahre 1849 mit Fernán Caballeros *La gaviota* eine erste "novela de costumbres" entsteht, wächst erst in den siebziger Jahren die Generation von Autoren heran, die den spanischen realistischen Roman kreierte. Die wichtigsten Werke von Pérez Galdós, Clarín und Pardo Bazán, aber auch von dem etwas älteren Pereda, entstehen dann ausnahmslos in den achtziger Jahren. Die späte Genese des spanischen realistischen Romans, für die sich neben den literarhistorischen vor allem auch sozialgeschichtliche Gründe nennen lassen,³ hat zur Folge, daß man in Spanien den französischen Realismus und Naturalismus nicht gemäß der gattungsgeschichtlichen Entwicklung, sondern mehr oder minder synchron rezipiert: Balzac zugleich mit Flaubert und Zola,⁴ wobei letzterem aufgrund seiner Aktualität allerdings eine besondere Bedeutung zukommt. Dokumentiert wird die besondere Relevanz Zolas nicht nur durch die Flut von Übersetzungen, die ab 1880 in Spanien erscheinen,⁵ sondern auch durch die engagierte, ja leidenschaftliche Diskussion, die sich insbesondere aufgrund des gegen Zola erhobenen Vorwurfs der Unmoral mit dem Begriff des Naturalismus verbindet.⁶ Kennzeichnend für die Argumentation der Befürworter des Naturalismus ist es jedoch, daß sie neben Zola auch

2 Siehe hierzu José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia 1960.

3 Ausschlaggebend ist wohl die langsamere Entwicklung des spanischen Mittelstands, der - zumindest für Galdós - den primären Gegenstand des realistischen Romans bildet. Vgl. Benito Pérez Galdós, "Observaciones sobre la novela contemporánea de España", in: B.P.G., *Ensayos de crítica literaria*, hg. v. Laureano Bonet, Barcelona, Península 1990, S. 105-120, hier S. 112 ff.

4 Im Falle von Galdós liegen allerdings - so ist der Genauigkeit halber anzumerken - zwischen seiner ersten Begegnung mit dem Oeuvre Balzacs (1868) und dem Beginn seiner Zola-Rezeption etwa 10 Jahre.

5 Vgl. hierzu Walter T. Pattison, *El naturalismo español. Historia de un movimiento literario*, Madrid, Gredos 1969, S. 50 ff.

6 Zu dieser Diskussion siehe Pattison, *El naturalismo español*; Francisco Caudet, "La querrela naturalista. España contra Francia", in: Yvan Lissorgues (Hg.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos 1988, S. 58-74; José Manuel González Herrán, "Estudio introductorio" zu Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, hg. v. González Herrán, Barcelona, Anthropos 1989, S. 7-87.

Balzac und Flaubert immer wieder als Gewährsleute zitieren und gerade die spezifischen Merkmale von Zolas naturalistischer Poetik in ihrer Bedeutung herabstufen.⁷ Dies gilt vor allem für die scientistische Komponente, die Zolas Oeuvre von dem seiner Vorgänger abhebt.⁸ Zolas biologischer Determinismus, der ja bekanntlich auch in seinem eigenen Werk keine unumschränkte Geltung hat, findet daher im spanischen Roman nur in noch weiter abgeschwächter Form Eingang. Dennoch setzt sich in Spanien nicht einfach der Balzacsche Realismus fort, vielmehr ist der spanische realistische Roman gekennzeichnet durch die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. So verbindet sich bei Galdós im Bereich der Erzählverfahren der dominant auktoriale Erzählgestus, der dem Balzacschen Modell entspricht, mit der für Flaubert und - bedingt - auch für Zola charakteristischen Tendenz zur figurenperspektivischen Darstellung. Im Hinblick auf die Konzeption der sozialgeschichtlichen Sujets schwankt Galdós in seinen "novelas contemporáneas" zwischen Balzacs Projekt, eine private "histoire des moeurs"⁹ zu schreiben, welche die politische Entwicklung als Kontext voraussetzt, aber nur selten thematisiert, und jener symbolischen Verknüpfung von privater Lebensgeschichte und politischer Zeitgeschichte, wie sie Zola in seinen Rougon-Macquart vornimmt. Eine gleichzeitige Rezeption des Ungleichzeitigen ist auch im Hinblick auf die wissenschaftlichen Diskurse festzustellen, auf die sich die Galdós'sche Form der Wirklichkeitsmodellierung bezieht. Neben das für den spanischen Liberalismus richtungweisende aufklärerische Gedankengut und die Rezeption des deutschen Idealismus, zunächst in der bereits abgetönten Form des spanischen "krausismo", dann aber auch durch den direkten Rekurs auf Hegel, tritt die - dem Naturalismus kongeniale - Rezeption der positivistischen und evolutionistischen Konzeptionen Comtes, Taines, Darwins und Spencers.¹⁰ Doch ist im Falle von Galdós, dessen wissenschaftliches Weltbild noch einer näheren Untersuchung bedarf, ohnehin nur schwer zu entscheiden, inwieweit er diese Kenntnisse aus Originalen bzw. integralen Überset-

7 Vgl. insbes. Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, S. 144 ff.; Leopoldo Alas, "Del naturalismo", in: Alas, *Teoría y crítica de la novela española*, hg. v. Sergio Beser, Barcelona, Laia 1972, S. 108-149.

8 So verwahrt sich Leopoldo Alas ausdrücklich gegen eine Gleichsetzung von Positivismus und Naturalismus (vgl. "Del naturalismo", S. 124 ff.).

9 Gemäß Balzacs Formulierung im "Avant-propos" der *Comédie humaine* (hg. v. P.-G. Castex, 12 Bde., Paris, Gallimard 1976-1981, Bd. 1, S. 9).

10 Siehe hierzu Sherman H. Eoff, *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral 1965 (insbes. S. 125-151); Jean-François Botrel, "España, 1880-1890: el naturalismo en situación", in: *Lissorgues, Realismo y naturalismo en España*, S. 183-197.

zungen, oder aber aus Feuilleton-Abdrucken, Rezensionen und in Zeitungen geführten wissenschaftlichen Diskussionen bezog.

II.

Der weitgehend ungebrochene Primat eines auktorialen Erzählgestus ist im Bereich der narrativen Vermittlung wohl das auffälligste Merkmal des Galdós'schen Romans. Dies liegt nicht zuletzt daran, daß sich der auktoriale Gestus über weite Strecken mit einer dezidiert komischen Perspektivierung verbindet. Diese Komisierung reicht von der familiär-paternalistischen Präsentation der Figuren und der häufig der Diktion der Figuren angenähernten kolloquialen Sprachebene über ironische Erzählerkommentare bis zur burlesken Stilisierung dramatischer Begebenheiten.¹¹ Dabei ist zu bedenken, daß Galdós - darin ganz Realist - mit Vorliebe Geschichten des Niedergangs und des Scheiterns erzählt. Diese Erzählweise steht in signifikantem Gegensatz zu einem für Erich Auerbach zentralen Merkmal des realistischen Romans: der Aufhebung der Stiltrennungsregel und der damit ermöglichten ernstesten Darstellung der bürgerlichen Alltagswelt. Zwar ist die von Auerbach hervorgehobene "Stillage eines grundsätzlichen und sachlichen Ernstes"¹² auch bei Balzac noch nicht überall gegeben¹³ und setzt sich erst mit Flaubert vollends durch, doch geht Galdós noch hinter Balzac zurück, indem er sich stärker an der englischen Gattungstradition von Fielding bis Dickens orientiert.

Galdós hat dieses Festhalten an einer komischen Perspektivierung der erzählten Welt als Eigenheit des spanischen Realismus und damit auch seines eigenen Erzählens erkannt. In seinem Vorwort zur zweiten Auflage von Claríns *Regenta*¹⁴ entwirft er eine gattungsgeschichtliche Linie des spani-

11 Eine ausführliche Darstellung der einzelnen Verfahren findet sich bei Michael Nimetz, *Humor in Galdós. A Study of the Novelas contemporáneas*, New Haven/London, Yale University Press 1968.

12 *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke ⁵1971, S. 448 ff.

13 Vgl. Wolfgang Preisendanz, "Karnevalisierung der Erzählfunktion in Balzacs *Les Parents pauvres*", in: Hans-Ulrich Gumbrecht/ Karlheinz Stierle/ Rainer Warning (Hgg.), *Honoré de Balzac*, München, Fink 1980, S. 391-410; Ulrich Schulz-Buschhaus, "Die Normalität des Berufsbürgers und das heroisch-komische Register im realistischen Roman. Zu Balzacs 'César Birotteau'", in: Eberhardt Lämmert (Hg.), *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart, Metzler 1982, S. 457-469.

14 Siehe "Leopoldo Alas ('Clarín')", in: *Ensayos de crítica literaria*, S. 195-205, hier S. 198 f.

schen "naturalismo", die von Cervantes und dem pikaresken Roman des Siglo de Oro über den englischen Roman des 18. Jahrhunderts und den französischen Roman des 19. Jahrhunderts nach Spanien zurückführt. Im Zuge dieser Entwicklung sei der genuin spanische "humorismo" zunächst in englischen "humour" transformiert und schließlich von den Franzosen zugunsten einer vertieften psychologischen Analyse völlig aufgegeben worden. Bei der spanischen Rezeption des französischen Gattungsmusters, die eigentlich nur eine "repatriación" sei, habe man dann das verlorengegangene komische Element wieder hinzugefügt. Der spanische "naturalismo" zeichne sich daher durch einen "feliz concierto entre lo serio y lo cómico" aus. Diese gattungsgeschichtliche Linie ist als Herleitung des Realismus aus dem Roman des Siglo de Oro natürlich fragwürdig, doch erweist sie sich als aufschlußreich, wenn man sie in Umkehrung der Perspektive als Hinweis für die Verhaftung des spanischen Realismus in der Tradition des komischen Romans liest. Es ergibt sich damit eine Brücke zur gattungsgeschichtlichen Konzeption Michail Bachtins, der - hierin Auerbach nicht unähnlich - den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts als Ergebnis der Vermischung zweier stilistischer Linien begreifen will.¹⁵ Folgt man Bachtins Konzeption, so läßt sich für den spanischen Realismus feststellen, daß in ihm die Linie des niederen bzw. komischen Romans wieder an Bedeutung gewinnt und daß somit in seinem Fall eine Rekarnevalisierung des realistischen Romans vorliegt.

Allerdings impliziert diese Rekarnevalisierung nicht, wie man zunächst annehmen könnte, die Akzentuierung der auktorialen Erzähldistanz. Im Gegenteil: diese Erzähldistanz wird von Galdós häufig dadurch in Frage gestellt, daß er seinen Erzähler eng an die Welt der Figuren heranrückt. So vermischen sich die auktorialen Elemente, etwa die Allwissenheit im Hinblick auf die Innenwelt der Figuren, in einer Reihe von Romanen - auch in *Fortunata y Jacinta* - mit Manifestationen eines peripheren Ich-Erzählers,¹⁶ der vorgibt, die Figuren persönlich zu kennen oder gekannt zu haben, und von ihnen selbst Auskünfte über ihre Geschichte erhalten haben will.¹⁷ Auch hierfür gibt es natürlich im französischen Realismus Vorbilder - man denke

¹⁵ Siehe hierzu "Das Wort im Roman", in: Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1979, S. 54-300, 360-364, hier S. 251 ff.; *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München, Hanser 1971, insbes. S. 113-154.

¹⁶ Begriff nach Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck 1979, S. 262 ff.

¹⁷ Weitere Beispiele sind neben *Fortunata y Jacinta* *La desheredada*, *Tormento*, *La de Bríngas*, *Torquemada en la hoguera*. Daneben verwendet Galdós verschiedentlich auch eine genuine Ich-Erzählsituation, so in *El amigo Manso* und *Lo prohibido*.

an *Le Père Goriot* oder an den Eingang der *Madame Bovary* -, doch geht Galdós über die dortigen Grenzverwischungen zwischen Erzähler und erzählter Welt durch den spielerisch-willkürlichen Charakter der Selbstthematisierung seiner Erzähler weit hinaus. Es ist eine bewußte Ironisierung der von Flaubert und Zola erhobenen Forderung nach erzählerischer Zurückhaltung, wenn in dem Roman *La de Bringas* der Erzähler seine störende Gegenwart - "el estorbo de mi personalidad" - ausführlich rechtfertigt.¹⁸ Die verbürgende Funktion, die die Hinweise des Erzählers auf eine persönliche Kenntnis seiner Figuren ja zunächst zu haben scheinen, schlägt damit eindeutig in die Bloßlegung der erzählten Welt als Fiktion um. Solche Fiktionsironie bewirkt in Funktionseinheit mit der Komisierung, daß die insbesondere für den Balzacschen Roman so zentrale auktoriale Realitätsgarantie der erzählten Welt geschwächt wird. Es ist in diesem Zusammenhang auch auf die im Vergleich mit dem französischen Realismus besonders ausgeprägte Thematisierung intertextueller Zusammenhänge hinzuweisen, die nicht nur bei Clarín - Hans Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer haben dies am Beispiel der *Regenta* mit etwas unterschiedlicher Akzentuierung aufgezeigt¹⁹ -, sondern auch bei Galdós anzutreffen ist. Zwar bedarf die These von Laurence Lerner, die Poetik des realistischen Romans impliziere eine Negation der intertextuellen Dimension, erheblicher Differenzierung,²⁰ doch ist im Falle von Galdós die von Lerner vorausgesetzte antirealistische Tendenz intertextueller Bezugnahmen unzweifelhaft gegeben. Daß hier die Funktion einer ironischen Selbstthematisierung der Fiktion häufig im Vordergrund steht, ist schon an der Allgegenwart des *Don Quijote* als Prätext erkennbar.²¹

18 *La de Bringas*, hgg. v. Alda Blanco/ Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra 1983, S. 75.

19 Hans-Ulrich Gumbrecht, "Lebenswelt als Fiktion / Sprachspiele als Antifiktion", in: Dieter Henrich/ Wolfgang Iser (Hgg.), *Funktionen des Fiktiven* (Poetik und Hermeneutik X), München, Fink 1983, S. 239-276; Ursula Link-Heer, "Clarín. *La Regenta*", in: Volker Roloff/ Harald Wentzlaff- Eggebert (Hgg.), *Der spanische Roman. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Bagel 1986, S. 247-269.

20 Siehe "Romantik, Realismus und negierte Intertextualität", in: Ulrich Broich/ Manfred Pfister (Hgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer 1985, S. 278-296. Daß realistische Wirklichkeitsmodellierung und Intertextualität nicht prinzipiell unvereinbar sind, ist die zentrale These von Link-Heers Interpretation der *Regenta* (siehe vorhergehende Anm.).

21 Siehe hierzu Nimetz, *Humor in Galdós*, S. 66 ff. Die metafiktionale Dimension von *Fortunata y Jacinta* wird besonders betont bei John W. Kronik: "Feijoo and the Fabrication of Fortunata", in: Peter B. Goldman (Hg.), *Conflicting Realities: Four Readings of a Chapter by Pérez Galdós (Fortunata y Jacinta, Part III, Chapter IV)*, London, Tamesis 1984, S. 39-72.

Die Einschränkung der auktorialen Position ist nicht nur im Hinblick auf die Schwächung des Realitätsstatus der erzählten Welt von Bedeutung. Eine zweite wichtige Funktion besteht darin, die Partialität der vom Erzähler eingenommenen Perspektive bewußt zu machen. *Fortunata y Jacinta* ist hierfür ein gutes Beispiel. Innerhalb der in dem Roman entfalteten soziologischen Konstellation, bestehend aus Besitzbürgertum, Kleinbürgertum und Volk, ist der Erzähler klar situiert. Er präsentiert sich gemäß dem oben genannten Verfahren der punktuellen Konstitution einer peripheren Ich-Erzählsituation als guter Bekannter der Kaufmannsfamilie Santa Cruz, kennt die Kleinbürgerfamilie Rubín nur vom Hörensagen und unterläßt im Falle der aus dem Volk stammenden Fortunata jeden Hinweis auf eine persönliche Verbindung. Mit dieser Situierung seines Erzählers gibt Galdós die von ihm eingenommene Perspektive eindeutig als eine bürgerliche zu erkennen. Dem entspricht, daß der Erzähler vor allem in der Beurteilung von Fortunata die Meinung der bürgerlichen Figuren teilt.²² Das bedeutet nicht, daß der Erzähler als unzuverlässig oder als ideologisch verblendet abgestempelt wird, sondern nicht mehr - aber auch nicht weniger - als das Eingeständnis, daß auch die vermeintlich auktoriale Erzählperspektive immer nur eine bestimmte perspektivische Hinsicht auf die dargestellte Geschichte bietet. Auf diese Weise wird nun auch erklärbar, weshalb der so plakativ eingesetzte auktoriale Erzählgestus die Tendenz zur polyperspektivischen Darstellung nicht grundsätzlich blockiert. Die Stimme des Erzählers ist nur eine Stimme mehr innerhalb der den Roman konstituierenden Stimmenvielfalt.²³

III.

Als erstes Fazit können wir damit im Augenblick festhalten, daß der für den Realismus wesentliche Realitätscharakter der erzählten Welt bei Galdós in verschiedener Weise in Frage gestellt wird: durch die Komisierung, durch die Fiktionsironie und schließlich auch durch die aus der Einschränkung der auktorialen Allwissenheit resultierende Thematisierung der Subjektivität und Partialität des Erzählers. Damit ergibt sich natürlich die Frage, ob und wie der Galdós'sche Gesellschaftsroman dem Repräsentationsanspruch des realistischen Romans gerecht werden kann. Bei ihrer Beantwortung ist nun

²² Siehe unten, Anm. 32, 34.

²³ Auch in dieser Hinsicht entsprechen also Galdós' Gesellschaftsromane dem Bachtin-schen Romankonzept.

die Modellierung der sozialgeschichtlichen Entwicklung in den Vergleich einzubeziehen. Ihr Fundament ist im französischen Realismus bekanntlich, wobei dies wiederum vor allem für Balzac und Zola gilt, eine biologistische Geschichtskonzeption. Für Balzac ist das Grundprinzip sowohl der natürlichen als auch der gesellschaftlichen Welt die "pensée" bzw. die "passion".²⁴ Sie wird von ihm begriffen als primäre Lebensenergie, welche die je unterschiedlichen Austauschverhältnisse zwischen Mensch und Milieu bedingt. Auch wenn Zola bemüht ist, das Verhältnis von Individuum und Milieu in positivistischer Manier zu präzisieren, bleibt er Balzac darin treu, daß auch er eine vitale Triebdynamik als Grundprinzip der Geschichte ansieht. Beiden gemeinsam ist schließlich auch die Vorstellung, daß die historische Entwicklung des 19. Jahrhunderts eine Steigerung der natürlichen Triebaktivität bewirkt und daher einer entsprechenden Regulierung bedarf. Welch zentrale Bedeutung dieses epistemologische Substrat für den französischen realistischen Roman hat, ist gerade in der neueren Forschung besonders hervorgehoben worden.²⁵ Vor diesem Hintergrund scheint es mir ein wichtiges Merkmal des spanischen Realismus zu sein, daß dieses Substrat hier weitgehend fehlt. Zwar wurde auch in Spanien der Positivismus intensiv rezipiert, doch fehlt - jedenfalls bis zum Jahrhundertende²⁶ - die vitalistische Dimension, die sich in Frankreich mit den positivistischen Konzeptionen verbindet. Geht man mit Michel Foucault davon aus, daß gerade diese Verbindung des Positivismus mit einem 'tiefenmetaphysischen' Substrat, insbesondere mit einem vitalistischen Lebensbegriff, die für das 19. Jahrhundert bestimmende epistemologische Konfiguration bildet,²⁷ so läßt sich für den spanischen realistischen Roman eine weitgehende epistemologische Unbestimmtheit

24 Vgl. "Avant-propos" (zit. Ausgabe, S. 12) sowie Vf., *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Tübingen, Narr 1990, S. 186 ff. (dort weitere Literaturhinweise).

25 Zu Balzac siehe Joachim Küpper, *Balzac und der effet de réel. Eine Untersuchung anhand der Textstufen des Colonel Chabert und des Curé de Village*, Amsterdam, Grüner 1986; Rainer Warning, "Chaos und Kosmos. Kontingenzbewältigung in der *Comédie humaine*", in: Gumbrecht/ Stierle/ Warning (Hgg.), *Honoré de Balzac*, S. 9-55. Zu Zola siehe Hans-Joachim Müller, "Zola und die Epistemologie seiner Zeit", in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 5 (1981), S. 74-101; Elke Kaiser, *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den Rougon-Macquart*, Tübingen, Narr 1990; Rainer Warning, "Kompensatorische Bilder einer 'wilden Ontologie': Zolas *Les Rougon-Macquart*", in: *Poetica* 22 (1990), S. 355-383.

26 Durch die am Jahrhundertende einsetzende Rezeption von Schopenhauer und Nietzsche wird dann die 'Generation von 98' stark geprägt (siehe Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos 1968).

27 Siehe hierzu: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard 1966, insbes. S. 256 ff.

diagnostizieren. Welche Gründe hierfür ausschlaggebend waren - neben der kulturell peripheren Situation Spaniens hat sicher die Resistenz des religiösen Weltbilds eine wichtige Rolle gespielt -, kann hier nicht weiter erörtert werden. Vielmehr sollen nun am Beispiel des Vergleichs von *Nana* und *Fortunata y Jacinta* die je unterschiedlichen Konsequenzen dargestellt werden, die sich aus den unterschiedlichen epistemologischen Voraussetzungen für die narrative Geschichtsmodellierung ergeben.

Nana gehört zu den Romanen Zolas, die am frühesten - die erste Übersetzung erscheint 1880 - und intensivsten in Spanien rezipiert wurden. Daß der wenige Jahre darauf entstandene Roman von Galdós in einer intendierten intertextuellen Relation zu *Nana* steht, ist allerdings nicht zu belegen. Doch ist für den hier angestrebten Vergleich die thematische und strukturelle Analogie ausreichend. Das Thema beider Romane ist die Konfrontation der gesellschaftlichen Mittel- bzw. Oberschicht mit der Vitalität und sexuellen Attraktivität einer Frau aus dem Volke.²⁸ Zolas *Nana* stürzt während ihrer Karriere von der einfachen Prostituierten zur gefeierten Halbweltdame eine ganze Reihe von Liebhabern in den finanziellen Ruin. Das wichtigste Opfer ist der Comte Muffat, der als Repräsentant einer prinzipienstrengen, dem napoleonischen Adel angehörenden Familie auch moralisch völlig zugrunde gerichtet wird. Das Ende des Zerstörungs- und Auflösungs Vorgangs bildet Nanas eigener Tod, der mit dem Ausbruch des französischen -deutschen Kriegs koinzidiert. Auch *Fortunata*, verglichen mit *Nana* zwar eher Opfer als Täter, wird für eine ganze Reihe von gesellschaftlich höherstehenden Männern zur Bedrohung: für den reichen Kaufmannssohn Juanito Santa Cruz, der sie verführt und dann verläßt, um die bürgerliche *Jacinta* zu heiraten, doch immer wieder rückfällig wird; für den kleinbürgerlichen Maxi Rubín, der sie durch die Ehe aus ihrem Prostituiertendasein erlöst und dann durch ihre wiederholte Untreue in den Wahnsinn getrieben wird; für den pensionierten Offizier Feijoo, der die ein weiteres Mal von Juanito Verlassene zu seiner Geliebten macht und dies mit raschem Verfall und Tod bezahlt. Zu nennen ist schließlich noch der Apotheker Ballester, der *Fortunata* freundschaftlich beiseite steht, als sie sich endgültig von ihrem Ehemann trennt, und - wie er selbst sagt - nur durch ihren Tod daran gehindert wird, seinerseits seine soziale Position aufs Spiel zu setzen. In markantem Gegensatz zu *Nana* steht

28 Für das Sujet der die gesellschaftliche Ordnung bedrohenden Prostituierten oder Halbweltdame kann natürlich eine ganze Reihe von Vorlagen genannt werden. Ausdrücklich thematisiert wird bei Galdós die intertextuelle Relation zu Dumas' *Kameliendame* (siehe hierzu auch Hans-Jörg Neuschäfer, *Der Naturalismus in der Romania*, Wiesbaden, Athenion 1978, S. 73 f.).

das Ende dann allerdings im Zeichen der Regeneration, da Fortunata, bevor sie im Kindbett stirbt, der kinderlosen Jacinta ihren von Juanito empfangenen Sohn vermacht.

Beide Romane sind also darin vergleichbar, daß die Protagonistinnen eine dem Volk innewohnende - für die höheren Schichten bedrohliche - naturhafte Vitalität verkörpern. Auf dieser Basis lassen sich nun die zentralen Unterschiede im Hinblick auf die Natur- und Geschichtskonzeption herausarbeiten. Nana repräsentiert im Sinne des oben explizierten Biologismus zugleich die Macht der Natur und die Fehlentwicklungen der Gesellschaft. Zur bedrohlichen Naturmacht wird sie durch die alle materiellen und moralischen Zivilisationsleistungen verschlingende "toute-puissance de son sexe".²⁹ Doch steht diese Naturhaftigkeit nicht eigentlich im Gegensatz zur gesellschaftlichen Sphäre. Ihre gesellschaftliche Signatur gewinnt Nana zunächst dadurch, daß sie die Gärung und Fäulnis der unterdrückten Klassen repräsentiert und diese Fäulnis in die gute Gesellschaft hineinträgt.³⁰ Doch in einem für Zola charakteristischen Umschlag sind die naturhaften Zersetzungsprozesse auch immer Voraussetzungen eines intensivierten Lebens. Insofern befindet sich Nana in völliger Entsprechung zu dem gesellschaftlichen Milieu des vitalen Exzesses, als das sich in den Augen Zolas das Second Empire darstellt. Wenn Nana in einer Reihe von Grenzüberschreitungen immer weiter ins Innere der Gesellschaft vordringen kann, dann deshalb, weil sie in ihrer naturhaften Geschlechtlichkeit die zentrale Triebfeder der gesellschaftlich entfesselten Begierden darstellt und daher dem Innenraum immer schon zugehörig war.³¹ In Nana begegnen sich also die degenerierte Natur des Proletariats und die übersteigerte Natur der höheren Schichten. So verkörpert sie zugleich mit der naturhaften die historische Dynamik des 19. Jahrhunderts und insbesondere des Second Empire in der Ambivalenz zwischen triebhafter Regression und frenetischer Steigerung der ökonomischen und zivilisatorischen Entwicklung.

29 *Nana, Les Rougon-Macquart*, hg. v. Armand Lanoux, Henri Mitterand, 5 Bde., Paris, Gallimard 1960-1967, Bd. 2, S. 1462. - Vgl. die folgende Formulierung in der "Ébauche": "Elle dissout tout ce qu'elle touche, elle est le ferment, la nudité, le cul, qui amène la décomposition de notre société" (ebd., S. 1667).

30 Vgl. ebd., S. 1269: "Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie." Diese von dem Journalisten Fauchery gestellte Diagnose wird am Romanende auktorial bestätigt (vgl. Anm. 38).

31 Vgl. Warning, "Kompensatorische Bilder einer 'wilden Ontologie': Zolas *Les Rougon-Macquart*", S. 372 ff.

Wie bei Nana verbindet sich auch bei Fortunata die soziologische Zuordnung zur Schicht des Volkes mit dem Merkmal der Natürlichkeit. Als natürlich gibt der Text vor allem die Affekte der im übrigen ebenfalls mit einer stattlichen Physis versehenen Fortunata aus, wobei sich die ihr zugeschriebenen elementaren Gefühle und Leidenschaften teils in abstoßender "grosaría",³² teils - und das in überwiegendem Maße - in gewinnender Ursprünglichkeit und Geradlinigkeit äußern. Es ist in diesem Zusammenhang zu betonen, daß die Fortunata zugesprochene natürliche Vitalität keine spezifisch sexuellen Konnotationen hat wie bei Nana. Im Gegenteil: der Mangel an zivilisatorischem Raffinement wirkt sich - zumindest aus der Sicht Juanitos, der sie am Modell der französischen Kokotten mißt - auf ihre sexuelle Attraktivität eher negativ aus und führt dazu, daß er ihrer immer wieder überdrüssig wird.³³ Im Geschlechtlichen konnotiert Fortunatas Naturhaftigkeit vor allem Fruchtbarkeit. Aufgrund dieser Fruchtbarkeit ist sie der bürgerlichen Jacinta überlegen, und so fällt ihr die Rolle zu, den Fortbestand des Geschlechts der Santa Cruz zu sichern. Trotz dieser biologistischen Komponente impliziert die von Fortunata repräsentierte Natur keineswegs die bei Balzac und Zola dominierende Vorstellung eines dynamischen Lebensprozesses. Vielmehr weist die Metaphorik, die zur Charakterisierung der naturhaften Affekte des Volkes gebraucht wird, in eine ganz andere Richtung. Als direkter Erzählerkommentar ist die folgende Stelle besonders belegkräftig:

[...] el pueblo, en nuestras sociedades, conserva las ideas y los sentimientos elementales en su tosca plenitud, como la cantera contiene el mármol, materia de la forma. El pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se le van gastando las menudas de que vive.³⁴

Die dem Bereich der anorganischen Natur entstammenden Bilder des Steinbruchs und des unbehauenen Marmorblocks stehen in völligem Gegensatz zu dem für den Biologismus des 19. Jahrhunderts dominierenden Paradigma des Animalischen.³⁵ Sie legen nahe, daß die im Volk schlummernde Vitalitäts-

32 Siehe *Fortunata y Jacinta*, hg. v. Francisco Caudet, 2 Bde., Madrid, Cátedra 1983, Bd. 2, S. 252, 481.

33 Vgl. Bd. 2, S. 76, 78.

34 Bd. 2, S. 251. Vgl. die entsprechende Äußerung Juanitos Bd. 1, S. 693.

35 Auch bei Fortunatas erster Präsentation im 'animalischen' Kontext des von ihrer Tante betriebenen Geflügelhandels (Bd. 1, S. 181 ff.) fehlen weitgehend die für Zola charakteristischen vitalistischen Konnotationen. Allerdings bedürfte diese Szene einer eingehenderen Diskussion, wobei zum Vergleich die Szene der Präsentation Désirées in *La Faute de l'abbé*

reserve einen passiven Bodenschatz darstellt, der als solcher Gegenstand der kulturellen Arbeit wird. Auch dort, wo die Verbindung von Natur und Sexualität thematisch wird, in Feijoo an Fortunata gerichteten Lektionen in praktischer Lebensphilosophie, sind die Parallelen zu Zolas triebbestimmtem Naturkonzept nur scheinbar. Denn Feijoo's Reduktion der Liebe auf den Geschlechtstrieb dient vor allem einer aufklärerisch motivierten Kritik an den gesellschaftlichen Konventionen.³⁶ Im übrigen wird das Verhältnis zwischen natürlicher und kultureller Sphäre in dem Roman nicht vereindeutigt, sondern aus der Perspektive verschiedener Figuren - gemäß der oben schon hervorgehobenen 'Stimmenvielfalt' - unterschiedlich beleuchtet. So erscheint der Naturzustand einerseits im Sinne der eben genannten Zivilisationsmetaphorik als ein der Normierung bedürftiger Zustand der Anarchie, andererseits aber auch als Bereich unveränderlicher Gesetze, die nach Möglichkeit mit den gesellschaftlichen Konventionen harmonisiert werden sollten.³⁷ Diese Divergenzen im einzelnen ändern nichts daran, daß das Naturkonzept des Romans insgesamt aufgrund der in ihm enthaltenen Vorstellung eines ahistorischen, der gesellschaftlichen Entwicklung vorausliegenden Ursprungszustands auf die Aufklärung und die Romantik verweist.

Es steht ganz im Einklang mit dieser Konzeption, daß sich die gesellschaftliche Entwicklung in *Fortunata y Jacinta* als eine Entfernung von den natürlichen Grundlagen darstellt. Dies gilt insbesondere für das Bürgertum, das seinen gesellschaftlichen Aufstieg mit einer zunehmenden Einbuße an Vitalität bezahlt. Zeichenhaft ist hierfür vor allem die Kinderlosigkeit der

Mouret (Rougon-Macquart, Bd. 1, S. 1224 f.) oder auch entsprechende Szenen in *Le Ventre de Paris* (siehe hierzu die Hinweise bei Stephen Gilman, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, University Press 1981, S. 220 f.) herangezogen werden könnten.

36 Vgl. Bd. 2, S. 115: "El amor es la reclamación de la especie que quiere perpetuarse, y al estímulo de esta necesidad tan conservadora como el comer, los sexos se buscan y las uniones se verifican por elección fatal, superior y extraña a todos los artificios de la Sociedad."

37 So warnt Feijoo einerseits davor, zu einem vorgesellschaftlichen "estado salvaje" zurückzukehren (Bd. 2, S. 144) - eine Meinung, die auch von Guillermina Pacheco vertreten wird (vgl. Bd. 2, S. 252) -, plädiert aber andererseits dafür, die "bases inmemoriales de la Naturaleza" (Bd. 2, S. 115) zu berücksichtigen. In seinem Schlußkommentar bestätigt Maxi die Auffassung von der Natur als Ordnungsmacht, wenn er sie als "la gran madre y maestra que rectifica los errores de sus hijos extraviados" bezeichnet (Bd. 2, S. 537-538). Daß Fortunata sich aufgrund ihrer Schwangerschaft als wahre Ehefrau von Juanito begreifen will, deutet ebenfalls auf ein solches naturrechtliches Denken (vgl. insbes. Bd. 2, S. 458 f.). - Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf Pablo Rubíns nur angelesene materialistische und evolutionistische Naturphilosophie. Sein pseudowissenschaftlicher Diskurs wird durch den Kontext - er trägt seine Theorien vor einem ungebildeten Café-Publikum vor - eindeutig ironisiert (Bd. 2, S. 42 ff.).

Jacinta, die selbst noch aus einer äußerst kinderreichen Familie stammt. Weitere Indizien für den Substanzverlust des Bürgertums sind der Rückzug von Juanitos Vater Baldomero aus dem Geschäftsleben sowie die Charakterchwäche und die parasitäre Existenz Juanitos selbst. Schließlich ist auch der ebenfalls einer alteingessenen Bürgerfamilie entstammende, mittlerweile ins Kleinbürgertum abgestiegene Maxi physisch und psychisch ein Bild des Verfalls. Die in dem Roman dargestellte Fehlentwicklung des spanischen Mittelstands läßt sich somit als das Ergebnis einer Dissoziation von Natur und gesellschaftlichem Prozeß begreifen. Hierin scheint mir ein entscheidender Gegensatz zu Balzac und Zola zu liegen. Dort erklärt sich die krisenhafte Entwicklung der modernen Gesellschaft aus einem unheilvollen Zusammenwirken der natürlichen und der gesellschaftlichen Dynamik, hier wird die Abkoppelung des Zivilisationsprozesses von seiner natürlichen Basis dafür verantwortlich gemacht. Dort lautet die Diagnose Autodestruktion durch exzessive vitale Verausgabung, hier tödlicher Stillstand durch den Verlust der natürlichen Grundlagen. Es wäre wohl zu kurz gegriffen, wenn man dies allein auf die gewiß unterschiedliche - in vieler Hinsicht aber auch vergleichbare - realhistorische Entwicklung in den beiden Ländern zurückführen wollte. Schließlich erlebte auch Spanien eine Phase intensiver ökonomischer Expansion, die mit entsprechenden Krisenerscheinungen verbunden war; und auch die in *Fortunata y Jacinta* geschilderten Revolutionsjahre verliefen so undramatisch nicht, wie es die von Galdós gewählte Perspektivierung nahelegt. Ausschlaggebend für die unterschiedliche Geschichtsmodellierung bei Zola und Galdós erscheint mir daher das je verschiedene epistemologische Dispositiv, das die Deutung des historischen Prozesses leitet.

Es bleibt nun noch darzustellen, welche Konsequenzen sich aus der Assoziation bzw. Dissoziation von Natur und Historie für die Relation von Lebens- und Zeitgeschichte und damit für die Repräsentationsfunktion der dargestellten Geschichten ergeben. Das für Balzacs Projekt einer "histoire des moeurs" maßgebliche Verfahren besteht darin, die jeweils thematisierten privaten Schicksale in ihrer Bedingtheit durch die historische Gesamtentwicklung darzustellen, was umgekehrt impliziert, daß diese Entwicklung immer nur ausschnitthaft in den Blick kommt. Goriots gesellschaftliches Auf und Ab zwischen Revolution und Restauration oder die Entwicklung Hector Hulots vom General des Empire zum Lebemann der Juli-Monarchie sind bekannte Beispiele. Zola folgt diesem Modell - etwa im Falle der sich vom ersten zum zweiten Kaiserreich erstreckenden Familiengeschichte der Muffat in *Nana* -, doch geht er insofern darüber hinaus, als er den Figuren und ihren Schicksa-

len häufig eine symbolische Dimension verleiht, aufgrund deren sie zu einer totalisierenden Repräsentation der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung werden können. Dies gilt für die Familiengeschichte der *Rougon-Macquart* insgesamt und im besonderen auch für *Nana*. Denn in diesem Roman wird die Geschichte der Kokotte zur symbolischen Repräsentation der triebbedingten Destabilisierung und Selbstauflösung des Second Empire. Besonders akzentuiert wird diese Repräsentationsfunktion der privaten Lebensgeschichte durch die Art und den Zeitpunkt von Nanas Tod. Die an Pocken erkrankte Nana geht gemäß der vom Erzähler selbst vorgenommenen Deutung an der durch sie versinnbildlichten Fäulnis zugrunde, wobei dies exakt mit der den Untergang des Kaiserreichs einleitenden Kriegserklärung an Preußen zusammenfällt.³⁸

Galdós orientiert sich in *Fortunata y Jacinta* zunächst ebenfalls am Modell Balzacs. So gewinnt die Geschichte der Kaufmannsfamilie Santa Cruz aus ihrer Bedingtheit durch die historisch-ökonomische Gesamtentwicklung ihre historische Signifikanz. Doch rekurriert Galdós zugleich auf Zolas Methode der totalisierenden Analogiebildung.³⁹ Der zentrale Teil der Romanhandlung verläuft während der turbulenten Revolutionsjahre zwischen 1868 und 1875. Allerdings haben die einzelnen politischen Ereignisse - zumindest im Falle der Schicht der Besitzbürger - kaum einen konkreten Einfluß auf das Privatleben. Um so häufiger werden diese Ereignisse zum Vergleich herangezogen. So werden die zentralen Peripetien der Romanhandlung, die durch Juanitos und Fortunatas Liaison bewirkten Ehekrisen, als eine Abfolge von Revolution und Restauration bezeichnet und treten damit in eine offensichtliche

³⁸ Vgl. *Rougon-Macquart*, Bd. 2, S. 1485: "Vénus se décomposait. Il semblaît que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri." - Ähnlich plakativ verfährt Zola in *La Curée*, wo Renées Geschichte ebenfalls die Demoralisierung der gesamten Gesellschaft des Second Empire symbolisiert (Vgl. Friedrich Wolfzettel, "Vertikale Symbolik in Emile Zola's 'La Curée'", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 50 (1969), S. 435-443).

³⁹ Beide Formen der historischen Bezugnahme sind in der Forschung unterschiedlich gewichtet worden. Während Carlos Blanco Aguinaga im unlösbaren Bedingungs-zusammenhang zwischen Privatgeschichte und Gesamtgeschichte die besondere historische Dimension von Galdós' Gesellschaftsromanen sehen will ("Entrar por el aro: restauración del orden y educación de *Fortunata*", in: B.A., *La historia y el texto literario. Tres novelas de Galdós*, Madrid, Nuestra Cultura 1978, S. 49-94; "Silencios y cambio de rumbo: sobre la determinación histórica de las ficciones de Galdós", in: Peter A. Bly (Hg.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse 1988, S. 187-206), hebt Peter A. Bly eher die allegorische Relation zwischen Privatgeschichte und Nationalgeschichte hervor, ohne aber, wie das hier geschehen soll, die semiotischen Konsequenzen dieser Allegorisierung zu reflektieren (*Galdós's Novel of the Historical Imagination. A Study of the Contemporary Novels*, Liverpool, Cairns 1983, insbes. S. 85 ff.).

metaphorische Relation zur politischen Geschichte. In ähnlicher Weise wird Juanitos Schwanken zwischen ehelicher Treue und außerehelichem Abenteuer mit dem Schwanken des spanischen Volkes zwischen Friedenssehnsucht und Revolutionsgelüsten verglichen.⁴⁰ Diese globale Analogisierung der Familiengeschichte mit der Nationalgeschichte wird durch eine Reihe von - mehr oder weniger leicht zu deutenden - zeitlichen Koinzidenzen gestützt.⁴¹ Baldomeros Geschäftsaufgabe erfolgt im Revolutionsjahr 1868, der Tod von Jacintas Mutter fällt mit der Ermordung des liberalen Hoffnungsträgers Prim zusammen, Jacinta erfährt von Juanitos Liaison mit Fortunata am Tag des Einzugs von Alfonso XII. in Madrid und so fort. Es sieht so aus, als habe Galdós sich ein Spiel daraus gemacht, derlei Bezüge zu multiplizieren. So verbinden sich etwa die Geburtsdaten sämtlicher der zahlreichen Geschwister Jacintas mit historisch wichtigen Jahreszahlen, was die Mutter vor allem deshalb begrüßt, weil sie sich so das Alter der Kinder besser merken kann. Diese exzessive Parallelisierung der privaten und der öffentlichen Sphäre hat nun aber einen dem Paradigma des realistischen Romans widersprechenden Effekt. Hier wird nicht die Privatgeschichte durch den historischen Kontext mit Bedeutung aufgeladen, vielmehr wird die Nationalgeschichte in einer Weise mit der Privatgeschichte verbunden, die sie zur Insignifikanz bürgerlicher Familienhistörchen herabsinken läßt.⁴² Explizit auf Zola bezogen läßt sich der Unterschied noch weiter pointieren. In *Nana* avanciert die private Lebensgeschichte zum mythischen Modell des historischen Schicksals, in *Fortunata y Jacinta* bildet sie - zumindest phasenweise - dessen burleske Allegorie.

Als ausschlaggebend hierfür ist, wie schon gesagt, nicht die modellierte Geschichte, sondern das je unterschiedliche epistemologische Dispositiv

40 Besonders deutlich markiert wird diese Relation durch einige Kapitelüberschriften (III, 2: "La Restauración vencedora"; III, 3: "La Revolución vencida"; III, 5: "Otra Restauración"), daneben aber auch durch eine Reihe von Erzählerkommentaren (Bd. 1, S. 285; Bd. 2, S. 56, 75, 162). - Gegen Blys Behauptung, Fortunata verkörpere die spanische Nation (*Galdós's Novel of the Historical Imagination*, S. 97, 104, 111 ff.), ist daher einzuwenden, daß - im Sinne der im folgenden zu präzisierenden These - nicht die naturhafte Fortunata, sondern der denaturierte Juanito als hauptsächlicher Träger der Analogie figuriert.

41 Siehe hierzu neben Bly (Anm. 38) auch Geoffrey Ribbons, "Contemporary History in the Structure and Characterization of 'Fortunata y Jacinta'", in: John E. Varey (Hg.), *Galdós Studies I*, London, Tamesis 1970, S. 90-113.

42 Ähnliche Feststellungen trifft Nimetz im Hinblick auf *La desheredada*: "Metaphor, in this instance, devaluates public history, while elevating private history" (*Humor in Galdós*, S. 112). Allerdings - so ist Nimetz entgegenzuhalten - wird durch die Abwertung der öffentlichen Geschichte auch der Aufwertungseffekt in bezug auf die Privatgeschichte unterlaufen.

anzusehen. Dadurch, daß die Analogiebildung im Falle Zolas sich in seiner biologistisch-vitalistischen Geschichtskonzeption gründet, scheint sie eine reale Grundlage zu haben. Nanas Privatgeschichte, die von ihr in ihrer Umgebung ausgelöste Triebentfesselung, gehorcht derselben vitalen Dynamik wie die politische und gesellschaftliche Gesamtgeschichte des Second Empire. Bei Galdós fehlt dieser gemeinsame Nenner zwischen Privatgeschichte und historischer Entwicklung. Sie erscheinen nur darin vergleichbar, daß sie sich als gleichermaßen grund- und richtungslos darstellen. Der folgende Erzählerkommentar zur 'Restauration' von Fortunatas Ehe mit Maxi ist hierfür besonders aufschlußreich:

Y de este modo se verificó aquella restauración, aquel restablecimiento de la vida legal. Fue de estas cosas que pasan, sin que se pueda determinar cómo pasaron, hechos fatales en la historia de una familia como lo son sus similares en la historia de los pueblos; hechos que los sabios presienten, que los expertos vaticinan sin poder decir en qué se fundan, y que llegan a ser efectivos sin que se sepa cómo, pues aunque se les sienta venir, no se ve el disimulado mecanismo que los trae.⁴³

Wenn der Erzähler hier von den "hechos fatales en la historia de una familia" spricht, um sie dann auf den Kontext der politischen Ereignisse - "sus similares en la historia de los pueblos" - zu beziehen, so kann dies zunächst als ein intertextueller Verweis auf Zola gelesen werden, dessen *Rougon-Macquart* ja den Untertitel "Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire" tragen und diese Geschichte mit der des Zweiten Kaiserreichs korrelieren. Doch wird nun gleichzeitig gesagt, daß die Gesetzmäßigkeiten, denen diese Ereignisse gehorchen, nicht zu erkennen sind. Zolas Wissen um die naturhaften Grundlagen der gesellschaftlichen Entwicklung und seinem Versuch, die sich aus ihnen ergebenden Konsequenzen in systematischer Weise zu demonstrieren, setzt Galdós' Erzähler einen profunden Skeptizismus entgegen. Ähnlich äußert sich Galdós in seiner Akademierede von 1897 über "La sociedad presente como materia novelable". Im Gegensatz zu den 1870 veröffentlichten "Observaciones sobre la novela contemporánea de España", wo er der "novela moderna de costumbres" die Funktion zuweist, die historische Rolle der "clase media" darzustellen,⁴⁴ scheint ihm knapp zwei Jahrzehnte später die in der Gesellschaft herrschende "confusión evolutiva" eine klare historische Perspektivierung nicht mehr zuzulassen.⁴⁵ Wenn aber

43 Bd. 2, S. 162.

44 Siehe oben, Anm. 3.

45 "La sociedad presente como materia novelable", in: Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, S. 157-166 (Vgl. S. 160: "[...] pero las previsiones de la Ciencia y las adivinaciones de la Poesía

die historische Entwicklung solchermaßen unerklärbar bleibt, so gilt das auch für die Koinzidenz der Privat- und der Nationalgeschichte. Abgelöst vom undurchschaubaren Sein der Geschichte muß sie als rein zufällig und damit - im Kontext der Romanhandlung - als willkürliche Setzung, als Fiktion erscheinen. An die Stelle der symbolischen Darstellungsweise, die auf der Annahme eines Realzusammenhangs beruht, tritt damit die sich als Setzung zeigende Allegorie.

Dieses Ergebnis weist zurück auf die oben schon getroffenen Feststellungen zur komischen Perspektivierung der erzählten Welt bei Galdós. Denn die Verkürzung der referentiellen Dimension der dargestellten Geschichte, die sich aus Galdós' Verzicht ergibt, wie Balzac und Zola den "sens caché"⁴⁶ der Geschichte ergründen zu wollen, steht in engem Funktionszusammenhang mit dem durch Komik und Fiktionsironie bewirkten Bedeutungsentzug. Einerseits nämlich korrespondiert der scheinhafte Charakter, den die historisch-gesellschaftliche Welt aufgrund ihrer gewissermaßen nur phänomenalen Erfäßbarkeit annimmt, mit den fiktionsspezifischen Verfahren der Irrealisierung; andererseits begünstigt die Annahme einer Kluft zwischen der historischen Entwicklung und einer ihr vorausliegenden statischen Natur die Komisierung gesellschaftlichen Verhaltens - sei es als Maske natürlicher Bedürfnisse, sei es als Abweichung von der natürlichen Ordnung. Doch läßt sich aus Galdós' Rekurs auf ein ahistorisches Naturkonzept auch erklären, weshalb die Schilderung der bürgerlichen Alltagswelt gegen alle Formen der Komisierung und Irrealisierung einen existentiellen Ernst behält. Es sind die natürliche Bedingtheit und Begrenztheit des Lebens, die der gesellschaftlichen Komödie immer wieder Dimensionen einer menschlichen Tragödie verleihen. Wie das Beispiel des Milieus der Familie Rubín in *Fortunata y Jacinta* zeigt, gewinnt vor allem die Darstellung des quasi-natürlichen Raums der kleinbürgerlichen Familie, eines Raums der existentiellen Lebensvollzüge und der geteilten Kreatürlichkeit, hieraus eine besondere Eindringlichkeit. Ähnliches läßt sich auch im Hinblick auf die narrative Makrostruktur des Romans feststellen. Die durch Fortunatas Mutterschaft ermöglichte gesellschaftliche Erneuerung, in der sich die Regenerationsfähigkeit der Natur manifestiert, wird von einer Serie von Todesfällen - ihrem eigenen mit inbegriffen - orchestriert.

no pueden o no saben aún alzar el velo tras el cual se oculta la clave de nuestros futuros destinos.").

46 Balzac, "Avant-propos", *Comédie humaine*, Bd. 1, S. 11.

Die These von der schwachen, über ein weitgehend unspezifisches Naturkonzept nicht hinausgehenden epistemologischen Fundierung des Galdós'schen Gesellschaftsromans sollte jedoch nicht nur als eine Bestätigung des Topos von der spanischen Rückständigkeit gelesen werden. Hans Ulrich Gumbrecht hat unlängst eine solche, meines Erachtens einseitige Sicht des spanischen Realismus in seiner *Geschichte der spanischen Literatur* entwickelt.⁴⁷ Gumbrecht beschreibt den spanischen Realismus als Mischung von erkenntnistheoretischer Naivität und restaurativem Harmonisierungsstreben - ausgenommen bleiben von diesem Urteil nur Clarín und der Galdós der letzten Serien der "Episodios nacionales" - und wirft ihm vor, auf diese Weise an einer gesamtulturellen "Illusion moderner Alltäglichkeit" mitzuwirken.⁴⁸ Dem ist entgegenzuhalten, daß Galdós die scheinhaften Strukturen der spanischen Gesellschaft - die insbesondere in der politischen Sphäre kaum zu bestreiten sind - in seinen Fiktionen nicht verdeckt, sondern im Gegenteil enthüllt. Doch beschränkt sich die Funktionalisierung der Verfahren fiktionaler Selbstreflexion nicht auf die Irrealisierung der politischen Sphäre. Denn die Akzentuierung der Fiktionsthematik begünstigt eine sozialpsychologische Sehweise, die gegenüber der objektiven biologischen Determiniertheit der sozialen Welt die subjektive und intersubjektive Wirklichkeitskonstitution in den Vordergrund rückt. An die Stelle des quasi-biologischen Austauschs zwischen Individuum und Milieu tritt die Interaktion und gesellschaftliche Prägung individueller Vorstellungswelten.⁴⁹ Auch im Falle von *Fortunata y Jacinta* gibt Galdós dem bekannten Sujet eine originelle Wendung, indem er der alten Geschichte von der Ambivalenz des bürgerlich-männlichen Naturverhältnisses eine neue Geschichte, die Geschichte von Fortunatas Identitätsbildung im Geflecht der sozialen Anerkennungsrelationen, entgegensetzt. Die subjektive und intersubjektive Genese von Fortunatas Vorstellung, sie könne sich durch ihre Mutterschaft das Vorrecht auf Juanito erstreiten, ist mit einer Genauigkeit dargestellt, die nicht nur auf den Psychologismus eines Stendhal verweist - auch Julien Sorels gesellschaftlicher

47 Vgl. *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2 Bde., Frankfurt a.M., Suhrkamp 1990, Bd. 1, S. 691 ff.

48 Vgl. ebd., S. 701. Verwirrenderweise soll dies nicht nur eine "kollektive Autosuggestion" (ebd.), sondern auch eine Entwirklichung der gesellschaftlichen Sphäre "zugunsten der Position des Individuums" (S. 714) und - um die Verwirrung vollständig zu machen - darüber hinaus die "Abwertung der körperlichen Leidenschaft" (S. 733) implizieren.

49 Diese m.Er. zentrale Dimension von Galdós' Gesellschaftsromanen wurde bisher vor allem von Sherman H. Eoff (*The Novels of Pérez Galdós. The Concept of Life as Dynamic Process*, Saint-Louis, Skinker & Lindell 1954) und Stephen Gilman (*Galdós and the Art of the European Novel*) hervorgehoben.

Aufstieg ist ja eine sozialpsychologische Fallstudie -, sondern auch auf den Perspektivismus des 20. Jahrhunderts. So läßt sich auch das Ende von *Fortunata y Jacinta* nicht einfach als Bestätigung der restaurativen Ideologie lesen, sondern bleibt grundsätzlich offen, da sich Fortunatas Entschluß, ihr Kind Jacinta zum Geschenk zu machen, sowohl als logischer Endpunkt einer in der Variante gesellschaftlicher Fremdbestimmtheit auftretenden quichottesken Verblendung als auch als authentische und damit identitätskonstituierende Geste interpretieren läßt. Galdós' Verdienst scheint es mir zu sein, solche Offenheit intendiert zu haben, wohingegen die Ambivalenzen in den Romanen Balzacs und Zolas häufig daraus resultieren, daß der von ihnen an die Fiktion gerichtete Anspruch einer verbindlichen Wirklichkeitsmodellierung nicht einzulösen ist.